JEAN-PIERRE SARRAZAC

A INVENÇÃO DA TEATRALIDADE

SEGUIDO DE

BRECHT EM PROCESSO

E

O JOGO DOS POSSÍVEIS

PULSAR

APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO DE

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

Jean-Pierre Sarrazac

A INVENÇÃO DA TEATRALIDADE

Seguido de

BRECHT EM PROCESSO
e
O JOGO DOS POSSÍVEIS

DERIVA

CRÍTICA *DO* TEATRO

> [C]ette critique particulière pourrait aussi bien être appelée, au sens deleuzien, une «clinique».
>
> Jean-Pierre Sarrazac

Nem «história», nem «sociologia», nem «estética». Trata-se de uma crítica. No prefácio ao volume intitulado *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*[1], de onde foram extraídos os ensaios agora publicados, o autor, Jean-Pierre Sarrazac[2], faz questão de elucidar o leitor relativamente ao carácter singular de uma obra que, não pretendendo ser uma crítica *de* teatro, se assume como uma crítica *do* teatro – «do objecto teatro». Nas palavras do autor, esta *crítica* pressupõe uma posição particular, específica, do crítico que, na sequência de Roland Barthes, de Bernard Dort ou mesmo de Louis Althusser – nomeadamente a partir desse momento inaugural dos palcos parisienses que foi a apresentação do Berliner Ensemble, em 1954 – propõe uma análise do objecto a partir do *interior* do próprio

1 Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000.

2 Ensaísta, autor dramático, encenador, professor no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, Jean Pierre Sarrazac tem desenvolvido, ao longo dos últimos trinta anos, uma vasta reflexão sobre as dramaturgias modernas e contemporâneas que está na origem de uma importante e diversificada obra ensaística, reconhecida recentemente com Prémio Thalia 2008, atribuído pela Associação Internacional de Críticos de Teatro. Em português, está publicado o ensaio *O Futuro do drama* (trad. de Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras/Dramat, 2000).

objecto, ou seja, que se dedica a interrogar, a confrontar e a reconstituir o carácter auto-reflexivo e auto-crítico da arte teatral, percorrendo e questionando, como sugeria Deleuze, «os caminhos e trajectórias interiores que a compõem»[3].

Nesta perspectiva, e depois de duas obras fundamentais[4] dedicadas à análise das dramaturgias do «íntimo», onde Jean-Pierre Sarrazac põe em evidência o intenso combate entre o «eu» e o «mundo» que a relação entre o íntimo e o político pressupõe (de August Strindberg a Marguerite Duras, passando por Thomas Bernard ou Bernard-Marie Koltès), o autor regressa a Brecht e à sua indiscutível influência no teatro europeu dos anos sessenta, com o claro objectivo de propor uma rearticulação das dimensões estética e política do teatro. Sem cair naquilo que poderia ser interpretado como uma «tentação nostálgica geracional», o autor questiona as mais variadas formas de resistência e de transformação de «um teatro crítico». Confrontando o «desencanto actual» do panorama teatral com o carácter utópico do conceito de «teatro público» que emergiu no pós-guerra, Jean-Pierre Sarrazac não só circunscreve a ideia de um «teatro crítico», como também procura responder a algumas questões prementes no actual contexto teatral: de onde vem, para onde vai a ideia de um «teatro crítico»? A prática de um teatro crítico poderá, hoje, conservar o seu valor transitivo de transformação? Ou, pelo

[3] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
[4] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989; *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médianes, 1995.

contrário, estaremos na presença de uma ideia obsoleta, sem expressão no teatro que podemos ver, actualmente, nos palcos europeus?

Na verdade, estas questões são recorrentes na obra ensaística e dramática de Jean-Pierre Sarrazac. Veja-se, por exemplo, o destaque que, desde o incontornável *O Futuro do drama*[5] até ao mais recente *La parabole ou l'enfance du théâtre*[6], é dado à relação entre «realismo» e «teatralidade». Ou ainda a forma como somos constantemente alertados para o facto de, numa época mais receptiva a estéticas *formalistas* e a poéticas visuais que investem na tão *pós-moderna* contaminação das linguagens artísticas, e em que a banalização das imagens e do discurso político pelos mais variados *media* invade o nosso quotidiano, o recurso a temas sociais e políticos exigir, mais do que nunca, um tratamento indirecto e *desviado*[7]. Por outro lado, se o reinvestimento no texto dramático, a que se assistiu um pouco por toda a Europa na década de oitenta, revelou evidentes preocupações de ordem estética e dramatúrgica que muito contribuíram para a contínua «reinvenção do drama» – questão a que Jean-Pierre Sarrazac tem dedicado uma parte importante da sua reflexão – a preferência por temáticas tendencialmente «egocêntricas» (o casal, a família...) terá, de alguma forma, contribuído para acentuar o clima

[5] Ver nota número 2.
[6] Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002.
[7] Ver nomeadamente o capítulo «Le détour» *in op.cit.*

de suspeição que rapidamente se instalou no meio teatral relativamente a Brecht e à ideia de «um teatro crítico».

No contexto político e económico actual, as questões colocadas por Jean-Pierre Sarrazac e eloquentemente revistadas nestes três ensaios, parecem-nos de uma grande actualidade. A ausência de soluções para as guerras e conflitos recentes, o agravamento da precariedade, das injustiças sociais que abalaram, de forma inesperada, a estabilidade das mais diversas sociedades contemporâneas, abrem espaço ao regresso de uma palavra política que, não sendo ideológica, reafirma a necessidade de testemunhar, de dar a conhecer nas suas múltiplas variações o mundo que nos rodeia. Lúcidos quanto aos limites do poder de intervenção do seu gesto artístico, mas investindo e acreditando em novas formas de percepção e de utilização dos signos, os artistas contemporâneos afirmam-se, cada vez mais, como os novos autores desse teatro que, nas palavras de Roland Barthes, tem por vocação assegurar um «comentário» do mundo.

Antecipando o regresso de um teatro crítico, os ensaios incluídos neste volume propõem-nos um percurso através de várias personalidades (Bernard Dort, Roland Barthes...), de peças e de autores de teatro (August Strindberg, Luigi Pirandello, Arthur Adamov, Bertolt Brecht...), de espectáculos e de encenadores (Jean Vilar, Giorgio Strehler, Antoine Vitez, Patrice Chéreau...) de ensaios (*Brecht & Cie*, de John Fuegi...), de revistas (*Théâtre populaire*), que nos permite reflectir sobre a função e os poderes do teatro, sobre a sua dimensão cívica – sobre a sua «necessidade»... Da ironia pirandelliana, passando pela arte crítica brechtiana, até alguns dos mais recentes contributos críticos de autores e de encenadores contemporâneos (de Samuel Beckett a Edward Bond), Jean-Pierre Sarrazac questiona conceitos fundamentais como «teatralidade», «comentário», «representação emancipada» ou «teatro épico», traçando as directrizes de um teatro que, ao suscitar um espectador activo, permite renovar a relação entre a percepção e a experiência vivida.

No entanto, e como sublinha o autor de *Critique du théâtre*, «para que o teatro reencontre o seu lugar na sociedade, não basta decretar o seu "dever". Nem colocar, politicamente, a questão certa. Nem mesmo querer relegitimar [...] o espectador autêntico»[8]. Importante será resituar uma nova ideia de teatro numa *poética plural* onde novas formas dramáticas e de representação estimulem o envolvimento recíproco de artistas e de espectadores num *teatro* cada vez mais *necessário*[9], num teatro que se reinventa no permanente *jogo dos possíveis*.

Alexandra Moreira da Silva

8 Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, p. 25.
9 Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belfort, Circé, 1997, p.148.

A INVENÇÃO DA TEATRALIDADE

> *«A arte só pode reconciliar-se com a sua própria existência se voltar para o exterior o seu carácter de aparência, o seu vazio interior»*
>
> Adorno, Teoria estética

No início de *Sobre a arte do teatro*[1], o Contra-Regra, que acaba de mostrar o local ao Amador de Teatro com o objectivo de lhe propor um breve olhar sobre o «mecanismo» («construção geral, palco, maquinaria dos cenários, aparelhos de luz e tudo o resto»), convida o seu hóspede a sentar-se «um momento na sala» e a interrogar-se sobre «o que é a Arte do Teatro»... A lição merece ser ouvida: não deveríamos nunca abordar a mínima questão de estética teatral sem antes nos termos instalado, ainda que mentalmente, em frente ao palco. Antes de reflectirmos sobre o teatro, é importante constatarmos novamente que este palco estreito – e no entanto destinado a servir de base a todo um universo – em repouso, parece um deserto. Noutros tempos, a cortina vermelha permitia dissimular este vazio aos olhos dos espectadores; entreabria-se

[1] Edward Gordon Craig, *L'Art du théâtre,* Éditions O. Lieuter, 1942. Nouvelle édition Circé, coll. «Penser le théâtre», apresentação de Georges Banu e Monique Borie, seguido de uma entrevista com Peter Brook, 1999 (Edward Gordon Craig, "Sobre a Arte do teatro - textos de 1905 e 1907 in Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer, *Estética teatral, textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp. 386-395) [N.T.]

apenas para deixar passar as miragens preparadas nos bastidores. Puramente funcional, a cortina de ferro interpõe-se hoje, no início da representação, entre o público e os artistas, simplesmente para melhor sublinhar a abertura, o vazio da cena moderna. Por detrás das cortinas de veludo, os nossos antecessores podiam adivinhar a abundância e a plenitude de um teatro alicerçado na ilusão. Actualmente, mal vemos subir a cortina de ferro, sabemos que aquele cenário, aquela cenografia nunca conseguirão preencher o vazio do palco nem satisfazer-nos completamente, a nós público, com os benefícios da sua aparência. O palco, mesmo (e sobretudo) o mais preenchido, continua vazio; e é justamente esse vazio – *o vazio de toda e qualquer representação* – que ele parece estar destinado a exibir perante os espectadores.

Aliás, desconfio que Gordon Craig e o seu Contra-Regra terão confrontado o seu Amador de Teatro com esta irremediável vacuidade do palco apenas para lhe incutirem a ideia de que a Arte do Teatro[2] já nada tem que ver com a plenitude e o jorro da vida, mas muito mais com os movimentos furtivos, erráticos e desencarnados da morte – «Esta palavra *morte*, nota Craig, surge naturalmente na escrita, por aproximação com a palavra *vida* constantemente reclamada pelos realistas».

[2] Craig acredita ter sido o primeiro a definir esta arte no que diz respeito à sua autonomia, ou seja, a apresentá-la como uma arte independente da literatura e livre da indivisão que, no caso de Wagner, a matinha ainda subordinada à música, à poesia, à pantomima, e mesmo à arquitectura e à pintura.

Ilusão ou simulacro?

Partindo do princípio de que a arte teatral do século XX continua a ter como base a *imitação*, o que deverá ser alvo de debate, esta imitação, no pensamento de Craig e de tantos outros – entre os quais um número importante de «realistas» – já não implica a submissão do espectador a uma ilusão, mas muito mais a observação crítica de um simulacro... Estaria tentado a dizer que a ribalta e a cortina vermelha foram, de facto, abolidas a partir do momento em que o espectador passou a ser convidado pelos actores ou por um outro mentor do jogo – contra-regra, encenador, autor, etc. – a interessar-se não tanto pelo acontecimento do espectáculo mas sobretudo pela forma como aparece o próprio teatro no coração da representação – pelo aparecimento daquilo a que chamamos *teatralidade*... Mudança de regime no teatro, que se liberta do espectacular associando o espectador à produção do simulacro cénico e ao seu desenvolvimento. Mudança implícita e difícil de circunscrever no caso de muitos criadores. Mudança perfeitamente identificável e explícita em Brecht, que deseja que «o teatro confesse que é teatro», e já antes em Pirandello: não anuncia o Contra-Regra de *Esta noite improvisa-se*[3], todas as noites ao público que vamos «tentar ver funcionar este jogo no

[3] Luigi Pirandello, *Esta noite improvisa-se*, tradução de Luís Miguel Cintra e Osório Mateus, Livrinhos de Teatro, Lisboa, Artistas Unidos / Cotovia, 2009 (encenação de Jorge Silva Melo, Artistas Unidos / Teatro D. Maria II, 2009) [N.T.]

seu estado puro, esta simulação, este simulacro, a que normalmente se chama teatro»?

Na transição do século XX, o teatro toma consciência, à semelhança das outras artes de representação, do seu vazio interior e projecta este vazio para o exterior. Uma tal reviravolta não teria tido lugar sem a junção, de Zola a Craig passando por Antoine, Lugné-Poe e Stanislavski, de um certo número de requisitos prévios essenciais: o aparecimento do encenador moderno, que tende a tornar-se no autor do espectáculo; a emancipação da cena relativamente ao texto; a focalização progressiva dos artistas na essência da sua arte, naquilo que é especificamente *teatral*; a autonomização completa – para além mesmo do compromisso e da indivisão proposta pela síntese wagneriana das artes ou *Gesamtkunstwerk* – do teatro e do teatral relativamente às outras artes e técnicas que contribuem para a representação... Sempre que tentamos definir a revolução que se produz neste momento da história do teatro damos particular atenção, merecidamente, à consagração do encenador e ao fim da tutela absoluta do dramático sobre o teatral; mas seria lamentável esquecermos um outro factor cuja importância só poderemos avaliar se estivermos face ao buraco negro do palco: a revelação da teatralidade graças ao esvaziamento do teatro.

De Roland Barthes, citamos de bom grado a famosa definição segundo a qual «a teatralidade é o teatro menos o texto». Contudo, será importante não esquecermos a sua luminosa apresentação do Bunraku, essa forma teatral onde, segundo

Barthes, «as fontes do teatro estão expostas no seu próprio vazio» e onde «aquilo que é eliminado do palco é a histeria, ou seja, o próprio teatro, e o que é colocado no seu lugar é precisamente a produção do espectáculo: o trabalho substitui a interioridade»[4]. Se a teatralidade é o teatro quando este se transforma numa forma autónoma, então este processo de formalização não poderia concretizar-se, como se pode ler em *Mitologias*[5] (a propósito da luta livre tomada como paradigma de um teatro da exterioridade), sem «o esgotamento do conteúdo pela forma».

A ideia de um *teatro crítico*, que vai germinar nos anos cinquenta sob a protecção do TNP de Vilar, do Berliner Ensemble de Brecht, e do Piccolo Teatro de Strehler, não se limita, como muitas vezes se pretendeu, à crítica do social pelo teatro. No espírito de Roland Barthes e de Bernard Dort, os dois principais instigadores desta ideia, a dimensão crítica e política da actividade teatral só tem sentido quando fundamentada numa crítica activa do próprio teatro e na libertação do potencial de teatralidade. Percebemos, então, que os animadores da revista *Théâtre populaire*[6] tenham escolhido como alvo todo um teatro psicológico e burguês cuja «interioridade», o «natural» e a continuidade proclamada entre a realidade e o teatro

[4] Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Albert Skira, coll. «Les Sentiers de la création», 1970.

[5] Roland Barthes, *Mitologias*, tradução e prefácio de José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70, colecção Signos, nº 2, 1984. [N.T.

[6] Revista publicada de 1953 a 1964, dirigida por Robert Voisin, e que contou com Roland Barthes, Bernard Dort, Guy Damur, Jean Duvignaud, Henri Laborde e Jean Paris nos primeiros conselhos redactoriais. [N.T.]

figuram como valores. No lado oposto, os artistas e escritores citados por Dort e Barthes – Brecht, evidentemente, mas também Pirandello ou Genet – não deixam de insistir na ruptura, na disjunção entre o real e a cena. Para dar a deixa ao mundo, para dar corpo à sua crítica da sociedade, o teatro deve, antes de mais, proclamar a sua insularidade: o palco já não está ligado à realidade pela peneira ou pelo sifão dos bastidores; já não é o lugar de um transbordamento anárquico do real mas um espaço virgem, um espaço vazio, uma página em branco na qual vão ser inscritos os hieróglifos em movimento da representação teatral.

O discurso dos defensores deste teatro crítico – que constitui ao mesmo tempo uma crítica do teatro – não é estranho às posições de Gordon Craig; há, contudo, uma diferença essencial: para Barthes como para Dort, um teatro da teatralidade não é incompatível com um teatro realista – pelo menos com um certo tipo de realismo... Quando os dois críticos «brechtianos» elogiam o realismo épico, fazem-no demarcando-o totalmente do realismo socialista e, mais globalmente, de todo e qualquer sistema artístico que consista num reflexo ou numa reprodução directa do real. O elogio em *Théâtre populaire* aos efeitos crítico e político de espectáculos como *Mãe Coragem*[7] ou *A vida de Galileu*[8] não é indissociável do reconhecimento do poder e da clareza da respectiva escrita cénica ou, se quisermos, da sua *teatralidade*. O teatro realista já não é considerado como a esponja do real, mas sim como uma espécie de lugar *in vitro*: um espaço *em vácuo* onde se fazem experiências sobre o real tendo como única condição a teatralidade.

Nos anos sessenta, enquanto que Barthes se afasta do teatro (e introduz noutro sítio – abordando a questão do Texto – a sua teoria da teatralidade), Dort prossegue sozinho, alargando a sua reflexão sobre o teatro e a teatralidade. E interessa-se nomeadamente pelo processo de reteatralização do teatro que culmina com Meyerhold na URSS, nos anos vinte e trinta. Ter em conta a perspectiva de Meyerhold implica forçosamente admitir, com Josette Ferral[9], que «distinguir o *teatral* do real aparece como condição *sine qua*

[7] Bertolt Brecht, *Mãe Coragem e os seus filhos*, tradução /versão de João Lourenço e Vera San Payo Lemos, encenação de João Lourenço, Lisboa, Teatro Aberto, 1986 (publicação prevista no Volume V do *Teatro* de B. Brecht, Livros Cotovia). [N.T.]

[8] Bertolt Brecht, «Galileu (Galileo, Galilei)», a partir de *A Vida de Galileu*, tradução / versão de João Lourenço e Vera San Payo Lemos, encenação de João Lourenço, Teatro Aberto, Lisboa, 2006 (publicação prevista no Volume V do *Teatro* de B. Brecht, Livros Cotovia). [N.T.]

[9] Josette Ferral, «La Théâtralité», *Poétique* nº75, Éditions du Seuil, septembre, 1988. O conceito de teatralidade, nos seus múltiplos usos no teatro e fora do teatro, tem-se tornado cada vez mais vago, tendendo mesmo a entrar numa certa banalização. Para uma melhor definição, eu proporia que lhe opuséssemos aquilo a que eu chamaria *teatralismo*. «Teatralismo» designaria o contrário da teatralidade tal como aqui tem vindo a ser tratada... O aparecimento da teatralidade provém da pura emergência do acto teatral no vazio da representação. O reino do teatralismo reenvia para essa doença endémica em que o teatro sofre da sua própria ênfase e, de alguma forma, de um excesso de si mesmo. Assim, quando Stanislavski declara que «o que o faz desesperar com o teatro é o teatro», não visa a teatralidade como a concebia Meyerhold mas sim este «teatralismo», que não passa de um estado histriónico e narcísico, de uma manifestação redundante do teatro no teatro.

non da teatralidade em cena», e que «a cena deve falar a sua própria linguagem e impor as suas próprias leis». Mas o contributo mais decisivo de Dort, no domínio das relações entre realismo e teatralidade, foi o de iniciar uma verdadeira reavaliação de Stanislavski, de Antoine e do muito mal denominado «naturalismo»...

Ao apresentar Antoine como «chefe»[10] do teatro moderno, Dort distancia-se do idealismo de Gordon Craig. Ele não vê, nas encenações ditas «naturalistas» de Antoine, menos teatralidade, nem uma teatralidade menos subtil, do que a que existe nos espectáculos «simbolistas» e estilizados de um Lugné Poe[11]. O autor de *Théâtre réel* pensa, sem dúvida, que a verdadeira modernidade se encontra mais no gesto quase experimental que consiste em colocar um fragmento de vida, um ambiente, sob o vidro de aumento da quarta parede, do que nas fantasmagóricas cerimónias, que se inspiram de forma longínqua em Baudelaire e em Wagner, do Teatro de Arte ou do Théâtre de l'Oeuvre... Talvez ele consiga mesmo discernir, sob aquilo que aparenta ser a continuidade e a unidade da representação naturalista, este pontilhismo, ou antes, esse *divisionismo* que praticam Antoine e Stanislavski. Partindo desta base, o naturalismo teatral pode ser reavaliado como uma arte decididamente moderna e como uma arte da teatralidade, ou seja, fundada na descontinuidade e *tendo em conta o vazio*. Lugné-Poe, Craig, Copeau já não são obrigatoriamente os pais do teatro contemporâneo; uma outra genealogia começa a desenhar-se. Se Barthes sonhou, na expressão de Dort, com um teatro onde «a matéria se tornaria signo»[12], não é apenas no teatro oriental hipercodificado como o Bunraku que este sonho tem a sua origem, é também no realismo experimental de Brecht e dos seus predecessores Antoine e Stanlislavski.

[10] Bernard Dort, «Antoine le patron», *Théâtre public*, Éditions du Seuil, coll. «Pierres vives», 1967.
[11] Josette Ferral, «O naturalismo é reconhecido como uma forma de teatralidade».

O Ser-aí do teatro

Do vazio da cena – e, no fundo, pouco importa que ele seja ostentatório (palco vazio) ou discreto (dispositivo realista ou mesmo naturalista) – surge o corpo do actor bem como toda e qualquer partícula de teatro – figurino, elemento do cenário, luz, música, etc. A partir do momento em que o palco abandona a ideia de contiguidade e de comunicabilidade com o real, o teatro deixa de ser colonizado pela vida. A aposta estética desloca-se: já não se trata de encenar o real mas sim de colocar frente a frente, de confrontar os elementos autónomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro. Elementos discretos, separados, insolúveis, que remetem apenas para o enigma do seu aparecimento e da sua organização. Da

[12] Bernard Dort, «Le Corps du théâtre», *Art Press*, nº184, octobre, 1993.

primazia do real, lei incontornável do teatro do século XIX, voltamo-nos para o «Ser-aí» do teatro. Para essa *literalidade* que vai ser, em Brecht mas também no «Nouveau Théâtre», a grande questão dos anos cinquenta e sessenta. Não anunciava Artaud, em 1926, sob a influência determinante do último Strindberg: «Não procuramos mostrar como é que isto aconteceu até aqui, como sempre se fez em teatro, a ilusão do que não é, bem pelo contrário, procuramos fazer aparecer aos olhares um certo número de quadros, de imagens indestrutíveis, incontestáveis que falarão directamente ao espírito. Os objectos, os acessórios, e até os cenários presentes em cena deverão ser entendidos num sentido imediato, sem transposição; *devem ser tomados não por aquilo que representam mas por aquilo que são na realidade*»[13]?

Adamov será o elo de ligação entre Artaud e os críticos «brechtianos», numa época em que ainda o classificavam, ao lado de Ionesco e de Beckett, como um puro vanguardista strindbergo-kafkiano... Quanto à definição deste *Ser-aí* do teatro – que posteriormente assumirá uma dimensão mais filosófica, mais heideggeriana – está inteiramente contida nestas linhas de um texto de Adamov, de 1950, onde o autor explica que o seu objectivo foi sempre «tentar fazer com que a manifestação do conteúdo (das suas peças) coincidisse literalmente, concretamente,

[13] Antonin Artaud, *Oeuvres Completes*, t. II, Gallimard, 1961. (Sou eu, JPS, que sublinho).

corporalmente com o próprio conteúdo. Assim, por exemplo, se o drama de um homem consiste numa qualquer mutilação da sua pessoa, a melhor forma de mostrar dramaticamente a verdade dessa mutilação será representá-la corporalmente em cena». Daí a personagem do Mutilado de *La Grande et la petite manoeuvre*, protótipo do homem alienado, obedecendo a vozes inaudíveis que existem apenas na sua cabeça, e que vai perdendo sucessivamente todos os seus membros. Daí também, e mais geralmente, os espaços animistas, os espaços-ogres ou «despovoadores» em que surpreendemos, nas peças dos anos cinquenta, o trabalho de manducação. Devoração dos corpos das personagens. Corpos coisificados, reificados, enquistados na matéria inerte, atormentados, para utilizar um termo beckettiano, pelos seus últimos «sobressaltos»[14].

Na verdade, é mais a ideia geral de literalidade do que o exemplo do Mutilado que subscrevem Barthes e Dort. Os transbordamentos corporais voluntariamente teratológicos de Ionesco, Beckett, Adamov deixam grandes dúvidas, pelo menos num primeiro tempo, aos dois animadores de *Théâtre Populaire*. Em contrapartida, o princípio de literalidade, que tem como único objectivo afirmar a presença e a materialidade do teatro, consegue seduzi-los. A literalidade torna-se na via privilegiada para o aparecimento da tea-

[14] O texto original remete, nesta passagem, para um excerto de um outro ensaio incluído na obra *Critique du théâtre* que, por razões de clarificação, optámos por traduzir e incluir neste texto («L'Espace originel du théâtre public: "Grand et petit"», p. 46) [N.T.]

tralidade. O que fascina Barthes no verdadeiro protagonista de *Le Ping-Pong*, ou seja, o bilhar electrónico, é aquilo a que o autor de *Mitologias* chama um «objecto literal», um objecto que não tem como função dramatúrgica e cénica simbolizar mas apenas estar presente e, através dessa presença insistente, produzir acção e situações (ainda que se trate de acção e de situações «de linguagem»). É que a geração que defende esta dramaturgia do Ser-aí apoia também o «Nouveau roman». Dort será um dos primeiros a desenvolver, nos seus artigos dos *Cahiers du Sud* ou das *Lettres nouvelles*, uma temática – «Temps des Choses» e «Romans blancs» – que anuncia o «Nouveau roman»; e todos conhecemos a relação forte e tempestuosa que Barthes manteve durante anos com Robbe-Grillet.

Teatro ou romance, trata-se de exorcizar definitivamente o demónio da analogia. De acabar de uma vez por todas com uma arte fundada no primado da interioridade, da psicologia, da profundidade. «A superfície das coisas, declara o autor de *Gommes*, deixou de ser para nós a máscara dos seus corações». O que se tornou insuportável para os escritores e homens de teatro foi a perpetuação da dicotomia neo-platónica ideia / aparências, alma /corpo – onde o segundo termo é sempre considerado como uma má tradução do primeiro. No início dos anos cinquenta, parece ter chegado o tempo de um teatro inteiramente voltado para o *presente* da representação e do acontecimento cénico. Muito embora com a condição de liquidar definitivamente a parte da

herança hegeliana que pressupõe que, em palco, são sempre os conceitos que são representados, figurados, animados.

Barthes e Dort querem ver realizada no teatro a mesma mudança de perspectiva que se efectua graças ao «Nouveau roman». Ainda assim, para os animadores da revista *Théâtre populaire*, o campeão desta revolução não é um escritor próximo do «Nouveau roman», como por exemplo Beckett, ou ainda um dos defensores mais radicais da literalidade – Adamov ou o primeiro Ionesco –; o campeão é Brecht, através dos espectáculos do Berliner Ensemble apresentados em Paris a partir de 1954. Relativamente à vanguarda dos anos cinquenta, cujas obras são vistas pelos animadores de *Théâtre populaire* como atemporais e anistóricas, a dramaturgia brechtiana tem a enorme vantagem de integrar a dimensão da História, do social, do político tomando o partido da literalidade... Com a distância, podemos perguntar-nos se a forma como Dort e Barthes, nessa altura, rejeitam Beckett, com todas as deferências de circunstância, e o colocam nas trevas de um teatro metafísico e de vanguarda burguesa (Adamov assumindo esta mesma visão relativamente às suas primeiras peças) não tem algo de excessivo e de injusto... A observação retrospectiva que podemos dirigir aos críticos de *Théâtre populaire* é terem confundido as obras dos dramaturgos dos anos cinquenta com a leitura idealista que muitas vezes delas foi feita (Anouilh focalizando em Beckett muito mais a ausência de Godot enquanto símbolo do que a

hiper-presença «literal» de Vladimir e Estragon). Não deixa de ser verdade que a questão fundamental está colocada: poderá o teatro continuar a praticar, como acontecia com Sartre, esta transferência incessante do sensível para o inteligível e esta permanente anulação da forma cénica em benefício das ideias, teses e outras «mensagens»? Não terá, finalmente, chegado a hora de um teatro que coloca em epígrafe esse momento de pura teatralidade em que o sensível se torna significante?

No fundo, o princípio da literalidade mais não é do que um gigantesco efeito de distanciação (brechtiana) ou de inquietante estranheza (freudiana) em prol da qual a presença cénica dos objectos e dos seres, usada e banalizada ao longo de tantos séculos de representações, retoma inesperadamente o seu poder arcaico e enigmático. E esta exigência de literalidade, que formulam claramente os textos de Adamov, de Barthes, de Dort, vem selar o pacto de um teatro novamente alicerçado na teatralidade... A série de artigos de Barthes dedicados a *Mãe coragem* e à arte do Berliner Ensemble bem como a *Lecture de Brecht* de Dort estabelecem que neste teatro da literalidade e da teatralidade o sentido deixa completamente de ser *global*; é sempre *local e fragmentário*. O sentido encontra-se sempre compreendido na materialidade da cena, ela própria espaçada, «como caracteres de imprensa na página de um livro»[15], no vazio inaugural do teatro.

[15] Walter Benjamin, *Essais sur Bertold Brecht*, Petite collection Maspero, nº 39, 1969.

O exemplo brechtiano é para Barthes o momento, para além mesmo do teatro, de rever a questão do sentido: da «isenção» ou da «decepção» do sentido, ligado a Kafka e ao aparecimento do «Nouveau roman», Barthes passa, sob a influência directa do teatro épico, para a «suspensão» do sentido. Ou seja, para uma nova consciencialização do destinatário da obra artística, do seu papel de leitor ou de espectador activo, empenhado, uma vez terminadas a leitura ou a representação, em tentar desvendar o enigma do sentido... Na verdade, Barthes deve certamente à literalidade brechtiana – essa teatralidade polifónica, fundada na «espessura de signos», um «folhado de sentidos» – a sua concepção mais afinada da razão semiológica. A *pura presença* teatral é o que me permite ver um objecto, um corpo, um mundo na sua hiper-visibilidade fragmentária, na sua própria opacidade, é o que me permite vê-lo e descodificá-lo sem esperança de alguma vez chegar ao fim dessa descodificação.

Deste modo, o conteúdo do espectáculo deixa de esgotar a sua forma; pelo contrário, a forma constitui o elemento resistente que absorve a minha atenção e canaliza a minha reflexão. A literalidade realiza o estado máximo de concentração do objecto teatral e faz com que eu me concentre nesse objecto. Em virtude desta intensificação e desta densificação extremas da matéria teatral – que afectam tanto os actores e a linguagem como o cenário e os objectos –, o espectador encontra-se, sem possibilidade de evasão, confrontado ao Ser-aí mútuo dos homens e do mun-

do. Portanto, a literalidade é também esta (falsa) opacidade, esta cegueira que me é mostrada no fulgor das luzes do teatro: «Nós vemos Mãe coragem cega, escreve Barthes, vemos que ela não vê»; fórmula à qual faz eco este *Fragmento* de 1964 sobre o diálogo platónico: «Ver o não-ver, ouvir o não ouvir (...) Ouvimos o que Ménon não ouve, mas só o ouvimos relativamente à surdez de Ménon»[16].

No entanto, esta reivindicação de literalidade que Dort e Barthes avançaram, nos anos cinquenta e sessenta, pode parecer, hoje, insuficiente. Para alguns dos seus detractores, Brecht propõe apenas, sob a responsabilidade da literalidade e da teatralidade, um teatro predicante e militante velado. E ainda que consigamos provar que a única pedagogia que o teatro épico pretende exercer é de ordem heurística e socrática, ver-nos-emos confrontados com a seguinte objecção: o conceito de *representação* não é suficientemente posto em causa por Brecht naquilo que ele implica de fuga face a este presente absoluto, a este «mais-que-presente» de uma pura apresentação do teatro. Se, nos anos oitenta e noventa, surge uma nova exigência de literalidade e de teatralidade, ela está directamente relacionada com um acontecimento cénico que, nesse caso, seria pura apresentação, pura *presentificação* do teatro, de tal forma que apagaria toda e qualquer ideia de reprodução, de repetição do real.

16 Roland Barthes, «Mère courage aveugle», *Théâtre populaire*, nº 8, juillet-août1954, retomado em *Œuvres complètes*, tome 1, Seuil, 1993 ; «Fragment», op. cit.

«Nouveau roman» e «Nouveau théâtre» afastaram-se consideravelmente de nós (restam as obras na sua singularidade, em particular a de Beckett), Brecht, por seu lado, tornou-se suspeito aos olhos de muitos; a tentação de reavaliar por baixo o princípio de literalidade dos anos cinquenta e de propor, em alternativa, uma versão mais poderosa ou mesmo a sua total desqualificação é, por isso, grande... Actualmente, certos homens de teatro entendem dar mais espaço e mais omnipresença ao Ser-aí do teatro. Tentam dilatar o instante teatral, colocar mais distância entre o jogo e a sua significação, libertar definitivamente a teatralidade de toda e qualquer função de comentário relativamente à acção (a teatralidade brechtiana ficava subordinada ao «comentário do *gestus*»[17]). Mas conseguimos imaginar, no seio das interrogações actuais, a forma como se põe em causa o abuso da literalidade e esta espécie de medo do sentido que ela gera. «A profundidade já não é o que era. Se o século XIX assistiu a um longo trabalho de destruição das aparências a favor do sentido, ele foi seguido, no século XX, de um trabalho igualmente gigantesco de destruição do sentido... em benefício de quê?

17 Sobre o comentário de *gestus*, ver os *Écrits sur le théâtre*, t. 2, de Brecht, Éditions de l'Arche, em particular o *Petit Organon*. Sobre a necessária subordinação ao comentário de *Gestus*: Roland Barthes, «Les Maladies du costume de théâtre», *Théâtre populaire*, nº 12, mars-avril 1955, retomado em *Oeuvres Complètes*, 1, op. cit. (Alguns excertos dos textos incluídos nos *Escritos sobre teatro*, nomeadamente do «Pequeno Organon para o Teatro», estão traduzidos e publicados no volume *Estética Teatral, Textos de Platão a Brecht*, organização de Monique Borie, Martine de Rougemont e Jacques Scherer, op. cit., pp. 465-491) [N.T.]

Já não usufruímos nem das aparências nem do sentido»[18]. A constatação irónica de Baudrillard não deverá deixar indiferentes aqueles que hoje fazem ou reflectem sobre teatro.

Da cena ao texto

Definir a teatralidade, como se faz frequentemente, como um afastamento do teatro relativamente ao texto não é falso mas pode conduzir a um uso unívoco e abusivo desta noção. De qualquer forma, Barthes previne-nos contra uma tal redução: ao mesmo tempo que define a teatralidade como «o teatro menos o texto», introduz este paradoxo que faz da teatralidade «um elemento de criação, não de realização» («Em Ésquilo, em Shakespeare, em Brecht, precisa o autor, o texto escrito é antecipadamente dominado pela exterioridade dos corpos, dos objectos, das situações»). Poderemos, então, dizer que a posição barthesiana é ambígua?... Sim, se considerarmos que não esclarece verdadeiramente as relações que o texto mantém com as outras componentes da representação teatral. Não, na medida em que ela preserva, no seio dessas componentes, a possibilidade de uma dialéctica ou de uma tensão.

Para Barthes, para Dort, a teatralidade é o que permite pensar o teatro não sem o texto mas de forma recorrente a partir da sua realização ou do seu devir cénico. Vontade de voltar ao *hic et nunc* da representação e de reinstalar o teatro,

[18] Jean Baudrillard, *Cool memories*, Éditions Galilée, 1987.

depois de vários séculos de enfeudação à literatura (a «Sua Alteza a palavra», diz delicadamente Baty, Artaud denunciando, por seu lado, uma atitude de «gramáticos e de invertidos, ou seja, de ocidentais»), na sua dimensão propriamente cénica. Mas vontade, sobretudo, de voltar a facultar ao teatro uma apropriação do mundo, do real, libertando-o da sua identidade literária abstracta e atemporal. Neste sentido, a teatralidade reinstitui a arte do teatro enquanto acto.

Os animadores da revista *Théâtre populaire* não foram certamente os únicos nem sequer os primeiros a exprimir estas preocupações. Henri Gouhier, por exemplo, sempre defendeu a ideia de que o teatro deveria ser pensado a partir do limiar da representação. «A representação, afirma, está inscrita na essência da obra teatral; esta não existe senão no momento e no lugar onde acontece a metamorfose. A representação não é, portanto, um suplemento que, em última análise, poderíamos dispensar; ela é um fim nos dois sentidos da palavra: a obra é feita para ser representada; essa é sua *finalidade*; ao mesmo tempo, a representação marca um acabamento, o momento em que *finalmente* a obra se assume plenamente»[19]...

[19] Henri Gouhier, «La Théâtralité» in *Encyclopaedia Universalis*. Em *L'Exhibition des mots* (Circé /Poche 21, p. 32), Denis Guénoun propõe uma definição dinâmica e satisfatória de teatralidade – satisfatória porque dinâmica, justamente: «O texto é um documento escrito, um documento escrito literário, livresco. O autor é um escritor. Com o texto tudo começa, nele tudo tem origem, tudo se funda. Mas o texto não produz por si só a teatralidade do teatro. A teatralidade não está no texto. Ela é a chegada do texto ao olhar. Ela é esse processo pelo qual as palavras saem de si mesmas para produzirem o visível».

Ainda assim, a posição de Gouhier (bem como a do seu contemporâneo Touchard) continua muito próxima, no que diz respeito à ideia de representação, do «textocentrismo» denunciado por Dort. Para o muito galileano autor de *Lecture de Brecht*, nem o texto nem nenhuma outra componente cénica poderão estar no centro da representação teatral. Num ensaio tão claro quanto erudito, «Le texte et la scène: une nouvelle alliance»[20], Dort mostra como nasceu e se desenvolveu a concepção moderna de obra dramática incompleta, aberta, à espera da cena... Quase contra sua vontade, Hegel confirma a existência de uma parte criativa – e não ape-nas interpretativa ou ilustrativa – do actor que, através da mímica, do jogo mudo, vem completar as lacunas de um texto em si mesmo inacabado. «Le texte et la scène...» faz referência a essas páginas da *Estética* onde, a propósito do drama como género novo, se afirma que «o poeta abandona inclusivamente aos gestos o que os antigos exprimiam apenas com palavras». Para além da alusão a Hegel, Dort poderia ainda remeter-nos para a função criativa – muitas vezes em contradição com as palavras – da «pantomima» em Diderot e Lessing.

Mas, se por um lado Dort denuncia o textocentrismo para afirmar a autonomia da representação, por outro recusa categoricamente ceder ao mito «moderno» de uma teatralidade incompatível com a existência do texto. Ao paradoxo

[20] Bernard Dort, «Le texte et la scène: une nouvelle alliance», in *Le Spectateur en dialogue*, op.cit.

barthesiano da teatralidade, acrescenta um segundo: «O teatro sem texto, afirma Dort nomeadamente a propósito de Artaud, é o sonho de escritor [que] não pôde ser pensado nem enunciado senão no texto, através da escrita. Daí resulta o silêncio teatral ao qual acabaram por ser condenados os seus profetas». Na verdade, trata-se de distinguir a ruptura necessária com um teatro puramente literário, um teatro sem corpo, de uma posição mais extrema e mesmo de um impasse que consiste na rejeição do texto de teatro. A preocupação de encontrar o equilíbrio certo – ou o desequilíbrio dinâmico – é de tal modo importante em Dort que ele se esforça por resolver as contradições do autor de *O Teatro e o seu duplo*: «Quando Antonin Artaud citava *Woyzeck*[21] no conjunto das primeiras obras a serem inscritas no reportório do teatro da Crueldade, entrava em contradição com a sua vontade de acabar com as obras-primas do passado, mas pressentia também a nova aliança entre o texto e a cena que poderia caracterizar perfeitamente o teatro dos nossos dias – para além da pseudo-oposição entre texto e encenação, entre um teatro de texto e um teatro teatral». Por muito ligado que esteja à epifania da representação – ao momento em que se manifesta a teatralidade – Dort continua atento à problemática do texto teatral, em particular do texto contemporâneo, e tem em conta as resistências deste último à *mimesis*. Que o

[21] Georg Büchner, *Woyzeck*, tradução de João Barrento, encenação de Nuno Cardoso, Teatro Nacional São João, Porto, 2005. [N.T.]

texto possa recusar entrar completamente no jogo da representação – porque, como escreveu Duras, «é quando um texto é representado que estamos mais distanciados do seu autor» – não parece a Dort uma aberração. Na verdade, Dort, contrariamente a Barthes, não é o homem da aporia, mas o das *passagens*. Em «Le texte et la scène: une nouvelle alliance» ou ainda um pouco mais tarde em *La Représentation émancipée*, Dort tenta traçar os contornos – sempre muito «razoáveis» – de uma nova utopia (pós-brechtiana) da representação. Mas, sobretudo, ao propor uma «nova aliança», Dort põe-nos de sobreaviso contra os dois perigos que ameaçam as relações entre o texto e a cena:

– Por um lado, esta atitude francamente reaccionária, mas que continua a ganhar terreno, e que consiste na restauração de um teatro literário, o «teatro de texto». Não afirmava Jacques Julliard (mas poderia ser também Alain Finkielkraut), há alguns anos, em algumas das suas crónicas para o *Nouvel Observateur*, que «enquanto o teatro não voltasse a ser o lugar onde se faz ouvir a palavra sagrada do poeta; enquanto os encenadores actuais, esses tiranetes mal educados, não renunciassem a evidenciar a sua esperteza em detrimento do autor, o contrato dramático, essa aventura a três que une o autor, os intérpretes e os espectadores à volta de um texto, encontrar-se-ia difamada, desonrada, destruída»?... Contentemo-nos em remeter Julliard e os seus preconceitos (que, diga-se de passagem, parecem ter sido proferidos antes do aparecimento da encenação moderna) para aquilo que Dort nos diz sobre os «maiores textos de teatro»: «no acto da leitura, parecem-nos ser os mais problemáticos», «complexos ao ponto de nos parecerem incompletos», «volumosos no limite da desordem» porque «assumem deliberadamente a sua própria incompletude» e «reivindicam a cena».

– Por outro lado, uma proposta que, apesar de tomar o partido da «emancipação» da representação (a expressão vem, creio, de Evreinoff), não deixa de ser vaga, incerta e aventureira... É assim que Alain Badiou, nas suas «Dix thèses sur le théâtre»[22], me parece esvaziar a questão do texto, reduzindo-o a uma essência eterna à qual só a representação poderia trazer instantaneidade, imediação, numa palavra: a vida. Dort estaria certamente de acordo com Badiou quando este afirma que «a ideia-teatro está no texto ou no poema», *incompleta,* e que a encenação não é «interpretação» mas «complementação». Mas imagino que ele acharia menos convincente a apresentação do teatro como uma «disposição de componentes materiais e ideais extremamente díspares cuja única existência é a representação». Muito simplesmente, Badiou esquece-se, nas suas teses, de que o texto tem obrigatoriamente no seio da representação uma função e um estatuto distintos dos das outras componentes... Em primeiro lugar, *por defeito*: o

[22] Alain Badiou, «Dix thèses sur le théâtre», in *Comédie-Française, Les Cahiers*, nº 15, P.O.L., printemps 1995; Anthithèses» no nº 17, automne 1995 da mesma publicação. Ver ainda «Dix répliques» (à Badiou) por Bruno Tackels neste mesmo número.

texto é o único elemento que deixa de existir por si próprio – enquanto texto *escrito* – no acto da representação; ele transforma-se, metamorfoseia-se, podendo mesmo anular-se durante o tempo em que se manifesta... Depois, *por excesso*: o texto é invasivo de uma forma muito diferente de todo e qualquer outro elemento presente em cena – através dos corpos, das vozes, do espaço, e mesmo no espírito dos espectadores que podem dele ter tido conhecimento antes da representação.

Para uma polifonia futura

Da proposta de Adamov que subscreviam Dort e Barthes – «o teatro tal como eu o concebo está inteiramente e absolutamente ligado à representação» – deveremos resvalar até à proposição de Badiou que defende que a teatralidade (ou a «ideia-teatro») existe apenas «na representação»?... O inconveniente da «ideia-teatro» de Badiou é que, não tendo em conta a articulação – ou, como diria Dort, o «jogo» – entre as diferentes componentes cénicas, acaba por agravar a ambiguidade já revelada por Barthes. De certa forma, a «ideia-teatro» vem ocupar o lugar deixado vazio pelo *gestus* brechtiano, pedra angular da concepção de um teatro crítico anteriormente elaborada por Dort e por Barthes: «Toda a obra dramática pode e deve reduzir-se ao que Brecht chama o *gestus* social, a expressão exterior, material, dos conflitos de sociedade da qual

é testemunha. Ao encenador compete descobrir e manifestar este gestus, este *schéma* histórico particular que está na base de qualquer espectáculo: tem, para tal, à sua disposição o conjunto das técnicas teatrais: o jogo do actor, a direcção, o movimento, o cenário, as luzes (...) os figurinos»[23]. A vantagem do *gestus* – considerado hoje obsoleto tal como todo o teatro «da fábula» – relativamente à «ideia-teatro», é ser transcendente relativamente à totalidade das outras componentes da representação e estar, simultaneamente indexado no texto. O *gestus* existe como *globalidade*, como ponto de vista geral sobre o texto, mas também como *unidade* (no sentido semiológico) a partir da qual o texto pode ser lido, recortado, comentado...

Fazendo o luto do brechtianismo, Dort esforçou-se – a fim de preservar um certo «jogo» ou um certo «uso» entre o teatro e o mundo real – por elaborar esta utopia-mediadora, mais técnica do que política, que eu evocava anteriormente. É assim que ele acaba por escolher ultrapassar a metáfora brechtiana da revolução coperniciana do teatro para anunciar uma revolução propriamente einsteiniana... Para tornar esta esperança palpável, Dort evoca um modelo de representação ideal: «A revolução coperniciana do início do século transformou-se numa revolução einsteiniana. O desmoronamento da primazia entre o texto e a cena deu lugar a uma relativização generalizada dos factores da representação teatral

[23] Roland Barthes, «Les Maladies du costume de théâtre», *Théâtre populaire*, nº 12, mars-avril 1955.

uns relativamente aos outros. Este facto faz-nos renunciar à ideia de uma unidade orgânica, fixada antecipadamente, e mesmo à ideia de uma essência do feito teatral (a misteriosa teatralidade), e a concebê-lo sob uma espécie de polifonia significante, aberta ao espectador»[24].

A «representação emancipada», no sentido dortiano, tem seguramente muito que ver com a «polifonia» barthesiana; no entanto, ao recusar uma teatralidade «ecuménica», afasta-se desta mesma ideia. Dort preconiza, para as diferentes componentes da representação, um tipo de relação violentamente contraditória que Brecht previa inicialmente na sua teoria das «artes-irmãs» («Schwesterkünste»), e da qual, segundo Dort, o autor alemão se teria mais ou menos esquecido: «No auge do privilégio e das suas obrigações de autor e de encenador, e também de animador do Berliner Ensemble, [Brecht] sacrificou, muito provavelmente, a independência destas «artes-irmãs» a favor de uma concepção dramatúrgica unitária das obras que mostrava. Mas a sua lição vai mais longe do que a sua prática. Ela desenha a imagem de uma representação não unificada cujos elementos distintos entrariam mais facilmente em colaboração, ou mesmo em rivalidade, do que propriamente num processo em que, apagando as diferenças existentes, contribuiriam para a edificação de um sentido comum»[25].

[24] Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Actes-Sud, coll. «Le temps du théâtre», Arles, 1988.
[25] *Ibidem*.

Para Dort, «jogo» é sempre sinónimo de luta e de combate. Mas, ao mesmo tempo, este voluntarismo de Dort-teórico encontra-se atenuado, corrigido pelo hedonismo que é a marca de Dort-espectador. Ora, o «prazer do teatro» assume sempre, neste espectador de dimensão romanesca, uma cor nostálgica, quase melancólica. Dever-se-á ao facto de a sua actividade de crítico estar para sempre ancorada nos combates assumidos por Barthes no tempo de *Théâtre populaire*? Ou será porque nenhum espectáculo, depois de *Mãe coragem* na encenação de Brecht ou de *A Vida de Galileu*, na proposta de Strehler, pode responder totalmente à espera suscitada por estes dois? Ou ainda, tratar-se-á de um sentimento mais geral e mais misterioso, ligado directamente ao aparecimento da teatralidade: o sentimento da *perda do teatro para o próprio teatro*? Seja como for, para Bernard Dort a representação teatral apresenta-se como o lugar da ausência por excelência, a experiência por defeito de um espaço e de um tempo para sempre fora do nosso alcance. Como se, actualmente, a paixão do espectador se pudesse exprimir unicamente num quadro de desencantamento permanente. Desilusão que o artista (ele próprio espectador desenganado relativamente ao seu próprio esforço de fazer teatro) partilharia com o público. Em eco contraditório ao «Não vou mais ao teatro» de Barthes, Dort previne-nos *mezzo voze* que o teatro está constantemente a abandonar-nos, a desertar e a desertar-nos. De qualquer forma, é sob o signo do deslumbramento nostálgico que Dort terá visto

e vivido o *Na Estrada Real*[26] de Grüber: «Uma paragem no movimento infinito graças ao qual Grüber abandona permanentemente o palco (...) *Na Estrada Real* fala-nos da possibilidade de uma última experiência de felicidade»[27].

Prosseguir a tarefa (beckettiana) de acabar (outra vez) com o teatro, sonhando sempre com a possibilidade de começar tudo de novo, talvez seja este o último paradoxo da teatralidade. Porque o teatro só se realiza verdadeiramente fora de si mesmo, quando consegue desprender-se de si mesmo... Fazer, sempre, no teatro, o vazio do teatro.

[26] Anton Tchékhov, *Na Estrada Real*, tradução de António Pescada, encenação de António Augusto Barros, Escola da Noite, Coimbra, 2007. [N.T.]
[27] Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Actes-Sud, coll. «Le temps du théâtre», Arles, 1988.

BRECHT EM PROCESSO

Por entre as numerosas obras que se escrevem regularmente sobre ou em torno de Brecht, duas recentes – uma, *Brecht après la chute*[1], que soou um pouco como um «Depois de Brecht», à qual viria em breve a responder uma outra, *Avec Brecht*[2] – têm títulos reveladores da necessidade de fazermos o ponto da situação, de medirmos a distância que nos separa do inventor do teatro épico. Evocando «a deriva dos continentes», Antoine Vitez apostava num afastamento definitivo. Pelo menos relativamente à teoria. Por outro lado, defendia a possibilidade de encenar certas peças de Brecht – fê-lo com *Mãe Coragem*[3] e, já no fim da vida, com *A Vida de Galileu*[4] – como se encena um clássico, nem mais nem menos. Ou seja, fora do todo o «uso brechtiano».

Para a maioria dos encenadores colegas de Vitez, de Vincent a Braunschweig e Schiaretti, passando por Engel, o Brecht que permanece

[1] *Brecht après la chute, confessions, mémoires, analyses*, publicado sob a direcção de Wolfgang Storch com a colaboração de Joseph Mackert e Olivier Ortolani, Paris, L'Arche, 1993.
[2] P. Stein, A Steiger, J. Malina, S. Braunschweig, M. Deutsch, M. Langhoff e G. Banu, D. Guénoun, *Avec Brecht*, Arles, Actes-Sud Papiers, coll. «Apprendre» 11, 1999.
[3] Ver nota nº 6 de «A Invenção da Teatralidade».
[4] Ver nota nº 7 de «A Invenção da Teatralidade».

mais próximo é aquele que está mais longe no tempo: o autor cómico de *A boda*[5], e sobretudo, quase até à saturação, o escritor anarquista, cripto-expressionista, rimbaldiano – e, em certos aspectos, podemos mesmo dizer claudeliano – de *Baal*[6] e de *Na Selva das cidades*[7]. Uma vez mais, com esta escolha de um Brecht anterior à dialéctica marxista, está a recusar-se a ligação da escrita à teoria. E, curiosamente, esta prioridade da fábula, do comentário do *gestus*, do ponto de vista de classe, e da noção de teatro crítico. Noção sobre a qual se tinha focalizado o primeiro brechtianismo francês, ilustrado por Barthes, por Dort, pela revista *Théâtre populaire*. E mesmo o segundo que se caracterizou, com Philippe Ivernel, por um regresso às peças didácticas ou então, se pensarmos no percurso de Jourdheuil, podemos ainda citar a atenção dada a um outro «jovem Brecht», para além do anarquista, o do *fragmento*. Um jovem Brecht que teria tido a presciência de um autor como Heiner Müller...

[5] Bertolt Brecht, «A boda», tradução de Jorge Silva Melo e Vera San Payo de Lemos, *Teatro* 1, Lisboa, Cotovia, 2003, pp. 185-214 (em 1982, Moncho Rodrigues encenou este texto na tradução de Isabel Alves e com o título *A boda dos pequenos burgueses*, no Teatro Carlos Alberto, num espectáculo do Teatro Experimental do Porto). [N.T.]

[6] Bertolt Brecht, «Baal», tradução de Jorge Silva Melo, José Maria Vieira Mendes e Vera San Payo de Lemos, canções traduzidas por João Barrento, *Ibidem*, pp. 37-109 (encenação de Jorge Silva Melo, Artistas Unidos, Teatro Viriato, Viseu, 2003). [N.T.]

[7] Bertolt Brecht, «Na selva das cidades», tradução de Jorge Silva Melo, José Maria Vieira Mendes e Vera San Payo de Lemos, *Ibidem*, pp. 285-354 (encenação de Jorge Silva Melo, Artistas Unidos, Teatro da Comuna, Lisboa, 1999). [N.T.]

Fuegi & Companhia

Na sua pseudo-biografia em forma de requisitório, Fuegi instrui o processo póstumo de um Brecht que ele acusa de todos os defeitos morais – cinismo, vigarice, ganância, cobardia, infidelidade aos homens e às ideias, etc. – e passa a pente fino, sob a égide do *politically correct*, todas as acções deste grande homem. Mas o fantasma justiceiro do nosso novo São Jorge não fica por aqui. Na cabeça de Fuegi, Brecht não é apenas culpado de ter seduzido e explorado as suas colaboradoras Elizabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Ruth Berlau... Na verdade, ele representa o elo que faltava, e que toda a gente procurava há décadas, entre Hitler e Staline... «Para compreendermos o século, afirma absurdamente Fuegi, é essencial reconhecermos o poder completamente irracional que estas personagens – Hitler, Estaline, Brecht – exerciam quando as víamos em pessoa. Brecht faz parte deste século de poderes carismáticos que, no caso de Hitler e de Estaline, atiraram dezenas de milhares de pessoas para os braços dos carniceiros».

Galvanizado pela sua cruzada, Fuegi multiplica, graças a algumas «montagens» e «adaptações» tão pouco católicas quanto brechtianas, as «provas», «testemunhos» e outras «confissões» contra o seu «herói». Pensando, com razão, que a acusação de machismo – bastante merecida, é certo – não seria suficiente para agitar a consciência moral dos nossos contemporâneos, em particular dos nossos contemporâneos mascu-

linos, Fuegi associa várias vezes a Brecht um anti-semitismo que, depois de termos lido o livro e reflectido sobre o assunto, continuamos sem perceber onde é que ele foi buscar tal ideia. Esta mesma estreiteza de espírito que leva o autor de *Brecht & Cie*[8] a passar pelo crivo da sua censura imbecil e desonesta a vida de Brecht, incita-o a tentar demolir o pensamento teatral do «seu» autor. E é aqui que, atrás de Fuegi, vemos levantar o nariz todos aqueles que designaremos agora pudicamente – de maneira «fuegiesca» – como a «Companhia»... A Companhia daqueles que, desde sempre, se dedicam a denegrir a modernidade em arte e tudo aquilo que poderia ser comparado a um trabalho de desconstrução. Daqueles – no teatro, poderíamos designar esses restauradores de um classicismo atemporal de *neo-aristotélicos* – que consideram interessante banalizar Brecht e tornar vazia a ideia de teatro épico. Ao fazer um elogio em sentido contrário – no fundo lukácsiano – de *A Vida de Galileu*, Fuegi vai de encontro aos propósitos da Companhia. Ao citar esta peça, o autor pretende celebrar aquela que seria, de todas obras de Brecht, «a mais magnificamente esculpida» já que possui uma «simetria que é "um traço essencial do teatro clássico" (...) onde cada cena conduz inexoravelmente à seguinte». A perversidade de Fuegi e Companhia atinge aqui o seu ponto alto: felicitar Brecht por se ter, finalmente, rendido a um uso dramático do teatro («uma cena

8 John Fuegi, *Brecht & Cie, Paris*, Fayard, 1995 (John Fuegi, *Brecht and Co.: Sex, Politics and Making of Modern Drama*, NY, Grove/Atlantic, 1994). [N.T.]

para a seguinte»), o que se opõe ao uso épico do teatro que o próprio Brecht definiu no célebre esquema de Mahagonny («cada cena por si»)!

A Fuegi e à Companhia aconselhamos a releitura das páginas que Dort – que não é citado uma única vez nas quase mil páginas deste «compêndio» - dedicou a *A Vida de Galileu*[9]. Serão, certamente, confrontados com a riqueza e a complexidade dramatúrgica de uma peça que não é, em momento algum, um drama histórico, e nem sequer aquilo a que Fuegi, no seu vocabulário de antiquário-negociante-de-velharias, chama comicamente «uma das maiores peças de estilo isabelino escritas no século XX». Mas que *A Vida de Galileu* faça parte, tal como acontece com *Um homem é um homem*[10] ou com *A boa alma de Sé-Chuão*[11], no que diz respeito à sua estrutura dramatúrgica, das peças cuja forma associamos à *parabelstück*, que Brecht reinventou e à qual deu grande importância, não parece preocupar Fuegi e Companhia. O mesmo desinteresse se verifica relativamente ao *pensamento* de Brecht sobre o teatro. A obsessão de Fuegi segundo a qual Brecht não passa de um inver-

9 Bernard Dort, «Lecture de Galilée, étude comparée de trois états d'un texte dramatique» in *Les Voies de la création théâtrale*, III, Paris, Éditions du CNRS, 1972.

10 Bertolt Brecht, «Um homem é um homem», tradução de António Conde, *Teatro 2*, Lisboa, Cotovia, 2004, pp. 143-223 (encenação de Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, Lisboa, 2005). [N.T.]

11 Em 1984, João Lourenço encenou *A boa pessoa de Setzuan*, na tradução/versão de João Lourenço, José Fanha e Vera San Payo de Lemos, com produção do Novo Grupo. A publicação de uma nova tradução com o título *A boa alma de Sé-Chuão* está prevista no Volume V do *Teatro* de Brecht (Livros Cotovia). [N.T.]

tebrado e de um oportunista, está plenamente em conformidade, numa espécie de ódio comum ao pensamento, com os interesses daqueles – homens do puro espectáculo, do Show-biz, da diversão – que banalizam, que desvitalizam o brechtismo para poderem adaptar Brecht aos seus cozinhados pouco apetitosos. Sob a máscara do anti-intelectualismo – que é sempre o apanágio de intelectuais desencaminhados ou exaustos – aparece o rosto consensual de uma «instituição» artística para a qual a ideia de um pensamento do teatro, e mesmo de um *teatro do pensamento* é uma aberração.

Aquilo que para Brecht e para os seus colaboradores foi uma utopia, a ideia de um trabalho colectivo, é apresentado pelo autor de *Brecht & Cie* como um negócio vulgar. Brecht considerava que o verdadeiro pensamento consistia em pensar na cabeça dos outros e em que os outros pensassem na nossa cabeça. Nesta actividade colectiva («o atelier Brecht» escreve Fuegi) que corresponde bem à ideia de teatro, Fuegi insiste em ver um lupanar do qual Brecht seria o gerente suspeito. Cada um vive com os seus sonhos – ou com os seus fantasmas. Apanhado por esta compulsão maníaca de apresentar Brecht como um Pierpont Mauler, um Puntila disfarçado de Matti que recebe dividendos de obras escritas «entre 80 a 90%» por Hauptmann, Steffin ou Berlau, Fuegi evita remeter o seu leitor para a ideia reivindicada por Brecht – mas que encontramos igualmente na Rússia soviética, nos anos vinte e trinta, no «Théâtre du Soleil» ou no «Théâtre

de l'Aquarium» nos anos sessenta e setenta – de uma escrita e de uma criação teatrais dotadas de uma dimensão colectiva. O nosso mestre de moral indigna-se, ainda, com o «luxo» em que teria vivido o Berliner Ensemble, em virtude da longa duração do período de ensaios – «um ano!...» – sem ter em conta a profunda mutação estética que este tipo de duração – que permite a experimentação, o desvio, o debate contraditório – introduz no trabalho teatral. E no estado inacabado de um texto como *Fatzer*[12] – Heiner Müller e muitos outros consideram-no, na sua dimensão de *fragmento*, um dos pontos altos da produção brechtiana – Fuegi limita-se a ver o sinal patente da incapacidade de Brecht para concluir, sozinho, uma obra de envergadura!...

O único ponto em que nos dispomos a concordar com o infeliz biógrafo é na referência à necessidade em que nos encontramos hoje, se quisermos recuperar uma utilização livre e criativa do teatro de Brecht, de nos distanciarmos dele. Talvez o autor de *Brecht & Cie* possa ele próprio contribuir, um dia, para esta tarefa. Quando tiver ultrapassado o estado de contra-transferência e estiver curado da sua indigestão brechtiana. Quando tiver renunciado a vender ao desbarato o seu saber de brechtólogo em vagas operações «biográficas» para as quais não

[12] Bertolt Brecht, *A queda do egoísta Johann Fatzer*, tradução de Adélia Silva Melo, encenação de Jorge Silva Melo, co-produção Artistas Unidos / Festival dos Cem Dias / Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Variedades, Lisboa, 1998 (publicação prevista no Volume VIII do *Teatro* de B. Brecht, Livros Cotovia). [N.T.]

está vocacionado... Até lá, poderia meditar sobre esta reflexão de George Tabori, extraída de *Brecht après la chute*: «Para além de Shakespeare, Brecht é, efectivamente, o único autor que podemos encenar nos Campos Elísios ou noutro sítio qualquer, mesmo no mato. Suponho que seria possível encená-lo sem problema nenhum no terceiro mundo e no que dele resta, na China, e que qualquer representação chegaria ao público. Não nos fala ele, sempre, de pobreza e de opressão? Falta apenas encontrar uma nova grelha de leitura».[13]

Novas «tarefas» para a «crítica brechtiana»

A partilha, entre os críticos e os detractores, parece fazer-se entre os que acusam Brecht de censurar a realidade (em nome da ideologia) e aqueles que o acusam de se ter censurado a si próprio (sempre em nome da ideologia). A atitude dos primeiros não mudou muito desde a descoberta de Brecht em França; ela própria é bastante ideológica. No entanto, conquistou novos adeptos, alguns dos quais – da «Companhia» – como é o caso de Scarpetta, afirmaram ser de esquerda.

Quanto à posição dos segundos, não é incompatível com a sua admiração por Brecht e mesmo com um certo «brechtismo». Encontramo-la nomeadamente junto de alguns encenadores susceptíveis de encenarem uma ou outra das suas peças: «*Na selva das cidades* é uma peça muito

[13] *Brecht après la chute, confessions, mémoires, analyses, op. cit.*

actual, confiava recentemente Matthias Langhoff a Georges Banu e Denis Guénoun. Por entre as obras clássicas, penso que *Santa Joana dos matadouros*[14] é um texto muito importante que deveria ser encenado. As minhas escolhas não obedecem a categorias literárias que distinguem peças de juventude e obras clássicas»... «Ainda assim, penso, acrescentava Langhoff, que numa peça como *Na selva das cidades*, Brecht ainda é extremamente livre na sua linguagem, que ainda não sujeita a sua linguagem ao imperativo de produzir ideologia. É sem dúvida aqui que importará desbloquear a dificuldade que sentimos, hoje, relativamente aos seus grandes textos: não são os temas, mas a forma como Brecht submete a sua linguagem à autocrítica, ele esforça-se por se manter popular, por se exprimir numa linguagem que toda a gente possa perceber. O seu maior problema, e digo-o enquanto brechtiano, é a tesoura que ele tem na sua própria cabeça, esta autocrítica que ele activa permanentemente».[15]

Da abordagem amorosa de Langhoff, que no entanto sublinha a distância de que precisa hoje um encenador para reconsiderar a possibilidade de encenar Brecht à luz da actualidade, até à abordagem viciosa de Fuegi há, evidentemente, todo um mundo. E esta posição merece, pelo menos num aspecto, ser explorada. Em nome de que

[14] Bertolt Brecht, «A Santa Joana dos matadouros», tradução de Manuel Resende, *Teatro 3*, Lisboa, Livros Cotovia, 2005, pp. 201-320 (espectáculo da companhia A Barraca, com tradução e encenação de Hélder Costa, Lisboa, 1984) [N.T.]

[15] P. Stein, A. Steiger, J. Malina, S. Braunschweig, M. Deutsch, M. Langhoff et G. Banu, D. Guénoun, *Avec Brecht, op.cit.*

critério consideram um e outro que uma peça de Brecht é susceptível de falar ao público dos nossos dias? Para Fuegi, que quer queimar Brecht acusando-o de totalitarismo e de imoralidade, as únicas obras que podem escapar ao auto-de-fé são – como a anteriormente citada *A Vida de Galileu* – as que, segundo o autor, seguem uma espécie de modelo eterno, humanista, idealista do drama. Em resumo, todas aquelas que supostamente infirmam o trabalho teórico e político de Brecht. A declaração de Langhoff está, evidentemente, do lado oposto. Ela convida-nos, aqui e agora, a reexaminarmos Brecht à luz do princípio essencial elaborado pelo autor de *Quanto custa o ferro?*[16]: produzir um teatro de dimensão cívica e política: «Com Brecht, prossigo os mesmos interesses que me conduzem até à tragédia grega ou até Shakespeare. Brecht faz parte destes grandes exemplos de um teatro político que não é um teatro ideológico. O mesmo acontece com Heiner Müller, que aprofundou a via aberta por Brecht. Afirmar que sou brechtiano é o mesmo que dizer que me sinto estimulado com a pesquisa de um teatro que continua a ser um teatro político, que fala dos verdadeiros problemas da sociedade, que não recua perante o risco, que não tem medo de se enganar, de quebrar as regras, nomeadamente as regras dramatúrgicas, mantendo o desejo de continuar inscrito na marcha do mundo».

Sem ser anacrónico, o discurso de Langhoff faz parte de uma «crítica brechtiana» de Brecht. Por

[16] Bertolt Brecht, *Quanto custa o ferro ?* (publicação prevista no Volume V do *Teatro* de B. Brecht, Livros Cotovia) [N.T.]

entre as «tarefas da crítica brechtiana» – para retomar uma expressão de Barthes em *Théâtre populaire*, relativamente à qual nos perguntamos se ainda tem razão de ser – poderíamos incluir, como é evidente, o desmontar das posições reaccionárias de «Fuegi e Companhia», e ao mesmo tempo a actualização daquilo que na teorização e nos objectivos brechtianos deixou de ser evidente: essa maneira de considerar a grande forma épica do teatro como a «superação» inelutável da forma dramática, de subordinar sistematicamente as relações – necessariamente dramáticas – entre os indivíduos às relações que estes mesmos indivíduos mantêm com o social, de negar a importância da subjectividade, o papel do inconsciente e das relações ditas «privadas» entre os seres...

«Aprofundar a via aberta por Brecht», como diz Langhoff, passa também pela constatação de que a «grande forma épica do teatro» e o «teatro didáctico» teoricamente forjados por Brecht mostram hoje os seus limites. Instaurar um processo à sociedade e fazer desse processo, perante os espectadores mais ou menos colocados na posição de «juízes», o objecto da representação já não corresponde à iniciativa adequada para dar conta, hoje em dia, no teatro, do mundo em que vivemos.

Brecht tinha afastado vigorosamente os fantasmas para melhor nos mostrar as relações sociais, políticas e económicas. Mas os fantasmas voltaram e protestam. Querem fazer parte da paisagem, tal como as coisas tangíveis e bem vi-

síveis. Adamov, que vinha de Artaud e do *Sonho*[17] de Strindberg, fez ouvir a sua voz – a sua própria crítica brechtiana» – ao proclamar, desde o final dos anos sessenta, o necessário regresso a uma certa psicologia (despida de todo o psicologismo das «personalidades») e a necessária atenção às forças invisíveis, simbólicas, na sua junção com os poderes materiais bem visíveis. Quanto a Langhoff, prolonga hoje a sua relação com Shakespeare e com a tragédia grega fazendo dialogar escritas consideradas inconciliáveis: Kafka e Strindberg com Brecht, Beckett com Heiner Müller.

Partir deste espaço contrastado, o puzzle – épico-dramático-lírico – langhoffiano, e prosseguir até ao espaço originário brechtiano, tentar ver como, a partir dos anos sessenta, o espaço do teatro épico começou a desfazer-se para se recompor de outra forma, eis uma das (últimas?) tarefas da crítica brechtiana.

Fluxo e refluxo do épico

«Eles não olham: eles fixam»
Bertolt Brecht

Walter Benjamin pensava que a novidade do teatro épico se deixava definir mais facilmente a partir do palco do que a partir do texto. Segundo o autor, esta novidade caracterizava-se

[17] August Strindberg, *Um Sonho*, tradução de Cristina Reis, Luís Miguel Cintra e Melanie Mederlind, para o espectáculo do Teatro da Cornucópia, com encenação de Luís Miguel Cintra, Lisboa, 1998.[N.T.]

essencialmente pela ocupação do fosso de orquestra. Chamando «podium» ao palco do teatro épico, Benjamin entendia sublinhar a relação de tipo democrático que em Piscator ou em Brecht se instaurava entre a sala e a cena: um esforço igualitário susceptível de modificar não só a experiência do espectador mas também a própria dimensão arquitectónica do teatro.

Na realidade, a prática não acompanhou o zelo teórico de Benjamin – a barreira entre os actores e o público deveria cair como se da abolição de um privilégio se tratasse... A modificação épica da arquitectura teatral foi, como é sabido, acompanhada por uma recuperação – ainda que parcial – da cena italiana, a qual parece querer retomar, hoje, todos os seus direitos... mas é possível que Brecht tenha tido necessidade, para edificar o seu teatro, de mais do que o «podium» que lhe prometia Benjamin. Talvez pensasse que as operações intelectuais e psíquicas que ele entendia pedir ao público precisavam, ainda, do suporte de uma *disjunção* entre a sala e a cena? Mesmo correndo o risco de fazer um uso paradoxal desta disjunção: o espectador encontrando-se sempre face à representação como alguém que dorme face ao seu sonho – como alguém que dorme *acordado*, um sonhador que recuperaria parcialmente a sua motricidade?

A recusa benjaminiana do fosso de orquestra vinha oportunamente eliminar este mito da *profundidade* que, durante séculos, tinha mantido à volta da cena a aura sagrada da ilusão. Benjamin teria podido dizer com Valéry: «Eu detesto a fal-

sa profundidade, mas também não gosto muito da verdadeira»... Na verdade, esta evocação do fosso como «abismo insondável» indicava mal o verdadeiro lugar de onde era exercido o feitiço sobre o espectador. Aventuremo-nos a propor um outro critério do épico cénico que não seja o simples desaparecimento do fosso: *a supressão dos bastidores*. Tentemos isolar um elemento da arquitectura cénica sobre o qual a actividade transformadora do teatro épico se manifestou plenamente. Em suma, retomemos a questão da «profundidade», mas tentando, agora, situar o seu verdadeiro antro.

Do desdobrar do ciclorama brechtiano, poderemos dizer que ele teve como função principal obturar os bastidores. Privar a cena da sua profundidade. No teatro dramático, os bastidores eram para o artista, autor ou encenador, uma preocupação primordial. Redigindo os seus planos, Diderot e Beaumarchais previam as cenas que supostamente se passavam nos bastidores (*De la Poésie dramatique*: «Quando o movimento pára em cena, continua atrás»). Antoine e Stanislavski, com uma grande quantidade de janelas, de vidraças, de portas envidraçadas, multiplicavam as aberturas que davam para os bastidores à volta do lugar da acção. Graças à instalação oblíqua dos cenários, convidavam o olhar do espectador a desviar-se da pura frontalidade e a entrar de viés no cubo cénico. Para o explorar mais intimamente e para se precipitar nas suas profundezas. Adepto de um teatro *em fresco*, Brecht empenhou-se em reorientar a visão do público. Inaugurando

um dispositivo cénico finalmente desprovido de duplo fundo, dissuadiu o espectador de espiar eventuais espaços exteriores e desiludiu todo e qualquer olhar voyeurista.

Em vez de se expandir pelos bastidores e de aí dissimular os seus contornos, doravante, a representação inscreve-se num espaço-máquina oferecido ao olhar do espectador. Ao contrário do drama burguês, a representação já não surge como uma porção esplendorosa de realidade – esplendor que se devia a um suplemento de lustres – encaixada na imensidão cinzenta do mundo. Já não pretende anexar territórios exteriores através das portas pintadas do cenário. Ela confessa a verdadeira natureza do seu bloqueio: não sendo já uma parcela da realidade, faz parte de um dispositivo produtivo específico que, esse sim, entende ter uma influência sobre o mundo.

O que sugeriam os bastidores do teatro burguês, lugar de trânsito imaginário, de falsa dialéctica entre o interior e o exterior, era uma cena apoiada no real, a continuidade da acção cénica e da vida ou melhor, a *contiguidade* do teatro e da realidade. Fornecendo ao cubo cénico o álibi da profundidade, a abertura para os bastidores mantinha o «efeito de real». Puro simulacro, na verdade não representava senão o cúmulo do fechamento.

A partir de um reexame crítico das posições de André Bazin, Pascal Bonitzer denunciou a relação falaciosa, na maior parte dos filmes, do *in* e do *off*, bem como o recurso à *profundidade de campo*, tendo como único objectivo operar a

confusão da ficção cinematográfica e da realidade.[18] A arte idealista, no teatro ou no cinema, depende apenas desta profundidade imaginária, da negação da sua própria materialidade, no teatro, a do cubo cénico. No «Théâtre du Peuple», fundado outrora por Maurice Pottecher, o fundo da cena abre-se, na altura das representações estivais, permitindo o acesso directo à paisagem dos Vosgos. Graças a esta reconciliação do teatro de sala e de ar livre, produz-se um efeito – a que eu chamarei «Efeito Bussang» – que me parece comum a todo o teatro de ilusão. Trabalho de falsificador, que teria nos bastidores o seu atelier secreto, visando enganar o espectador, fazendo crer que a cena se amparou do mundo, que o teatro mais não é do que o real domesticado. Astúcia que, em definitivo, dispensa o público de confrontar os comportamentos humanos perante ele exibidos com as realidades da sua experiência e da sua memória.

André Green tentou explicar a importância, na psicologia do espectador, da separação cena/bastidores: «a contradição experimentada pelo espectador é tal que, se inicialmente o *projecto* de ver um espectáculo operava um corte entre o teatro e o mundo, o *facto* de ver um espectáculo substitui a confrontação entre o espaço do teatro e o espaço do mundo (que se tornou invisível e cuja perda de referências o exclui da consciência do espectador) pela confrontação entre o espaço teatral visível e o espaço teatral

[18] Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, 10/18, U.G.E., 1976.

invisível (...) Consequentemente, produz-se um adiamento das relações entre o espaço teatral e o espaço do mundo no espaço teatral, ele próprio fraccionado em espaço teatral visível (espaço da cena) e espaço teatral invisível (espaço dos bastidores)».[19] O que, no entanto, a análise de Green ilude, do ponto de vista de um teatro épico, é o carácter ilusório desta relação.

O olhar dos bastidores

Escondido nos bastidores, munido de um olhar com mil olhos, o mundo interior da cena suscitava o respeito – quase hipnótico – da consciência do espectador. O olhar dos bastidores não será uma forma branda do olhar de canto, branco, revirado da crise de histeria provocada?... Quando Brecht, renunciando a esta ligação enganadora entre a cena e o seu campo exterior, suprimiu os bastidores, apareceu uma outra cena, até então rejeitada, a cena do «trabalho teatral», do processo da representação oferecido aos olhos do espectador com o objectivo de estimular a sua atitude crítica.

Desta «outra cena», Bonitzer definiu, no domínio do cinema, a extensão e os efeitos. Em particular o do *desmembramento* de uma representação que a arte burguesa se obstinava em considerar homogénea: «De um plano ao outro,

[19] André Green, *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Éditions Minuit, coll. «Critique», 1969.

de um campo ao outro, foi possível, na expressão de Bazin, "poupar realidade". A angústia latente de um qualquer vazio foi suturada. Mas alguma coisa (da realidade) ficou, radicalmente, fora de campo. Fora de cena. Este "poupar realidade", essa realidade contínua e homogénea que constitui o meio ambiente da ficção, só é possível graças a uma rejeição fundamental, a rejeição de uma "outra cena", a da realidade material, heterogénea e descontínua da *produção* da ficção (...) Ao voltar ao espaço cinematográfico, donde tinha sido suprimida, excluída, faz saltar da realidade a pretendida "túnica sem costura", e reintroduz um certo conflito interno da representação; um *mal-estar na representação*, uma divisão, um movimento vacilante.»

Foi certamente para introduzir o mesmo «movimento vacilante», o mesmo «mal-estar na representação» que Brecht substituiu o recurso aos bastidores, que predominava no final do século XIX, início do século XX, pelo uso sistemático da *descoberta*. Visibilidade das fontes de luz emblemática da «cena da produção». Ciclorama que se apresenta como uma metáfora da página branca na qual, segundo Benjamin, o actor épico inscreve os seus gestos «espaçando-os tal como um tipógrafo espaça as suas palavras». Ausência de todo e qualquer tipo de cimentação, de toda e qualquer «falsa» unidade de tipo orgânico... A nova arquitectura denunciou por omissão o último efeito dos bastidores: o seu papel de *sifão* entre o real e o teatro, tendo como objectivo manter a representação em estado de saturação, e colmatar permanentemente os seus eventuais vazios.

A representação épica brechtiana não teve a preocupação de se fechar numa (pseudo) totalidade. Ela apresenta-se como uma série incompleta de fragmentos. Não se abriu ao mundo gritando aos quatro ventos, mas sim através da rede infinita das suas fracturas e interstícios. Desde logo, a atitude do espectador tornou-se *dupla*: a prova positiva da ausência, da ruptura, da privação entrou em concorrência com o desejo – que, como é evidente, ainda se mantém – de ser saciado pela ficção. O prazer de compreender completou e corrigiu o prazer da imitação. O espectador encontrou-se, como sempre, face a uma representação de grande nível; e, no entanto, tal como o contra-regra, pôde dominar a máquina em movimento (esta «pequena cortina» brechtiana por cima da qual víamos, atarefados, os serventes da representação).

Esta é a vantagem paradoxal que Brecht tirou da cena à italiana: o espectáculo, graças ao seu rigor frontal e à confissão sem reticências da sua materialidade, apresentava-se para além do arco da boca de cena – limite habitual onde o descontínuo se transformava em contínuo, o heterogéneo em homogéneo – como uma montagem. E foi exactamente desta forma que o público, sem entrar na mitologia do espectador «participativo», foi incentivado a tornar-se activo. Porque Brecht transformava-o no responsável pela *montagem* do espectáculo. Responsável pela *montagem* entre a ficção e a sua própria vivência individual e colectiva.

O que é que se passou, no decorrer dos anos setenta, para que este pacto da representação épica que, para além dos estilos pessoais, regia até essa altura as encenações de Strehler, de Planchon, de Chéreau e de muitos dos encenadores europeus mais inventivos, tivesse sido quebrado?

Sem dúvida alguma, para esta ruptura muito terá contribuído uma pletora de espectáculos de epígonos em que o dispositivo brechtiano foi servilmente imitado, ou seja, desvitalizado, desnaturado através dos piores processos: visibilidade puramente ornamental das fontes de luz, mudanças à vista por razões decorativas, teatro que mostra com ostentação que «é teatro», espaço de maquinarias em *trompe-l'aeil* ... mas a razão principal está num outro ponto. Em meados dos anos setenta, momento em que se verifica a recuperação de um teatro materialista, a tendência já não é considerar a cena como um laboratório e um lugar neutro de exposição. Doravante, já não se conserva a teoria de um teatro experimental de Brecht – teoria que tornava legítima e necessária a apresentação ostensiva das ferramentas cénicas – mas sim a sua forma de colocar lado a lado o microcosmo e o macrocosmo, de estender o exterior ao interior, de tratar as cenas privadas como se fossem «cenas de rua». Actualmente, encenadores como Grüber, Chéreau, Vincent, Jourdheuil, Bayen, Vitez, Planchon dão uma visão global, em extensão, poder-se-ia dizer cósmica do espaço das peças que encenam. É verdade que todos admiraram e reflectiram sobre os primeiros espectáculos de Robert Wilson, espectáculos nos quais esta dimensão *cósmica* é essencial. É verdade, também, como dizia em tom de brincadeira Blin a propósito de Chéreau que «*Le Regard du sourd*[20] não caiu na orelha de um cego». Mas, para além de alguns imitadores ou epígonos, onde, como é evidente, não incluímos os encenadores acima mencionados, a mutação estética corresponde a processos fundamentais ao nível do mundo e da sociedade. A processos que, nesta circunstância, interessam o *Imaginário*.

Tudo se passa como se a encenação, e antes mesmo o espaço da representação, se fixassem como objectivo dar-nos a ver simultaneamente o mais pequeno, o mais imperceptível – por exemplo, o desejo de um ser, ou os seus medos mais íntimos – e o maior – a presença indiferente do universo. O teatro abre o seu compasso relativamente a Brecht. Em direcção ao intra-psíquico, ao libidinal; e também em direcção ao cosmos e às forças invisíveis que influenciam os destinos humanos. Uma espécie de grande abertura, a colocar em ressonância o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Um sentimento pascaliano...

Esta geração de encenadores – em que Grüber desempenhará o papel de clarificador, de pioneiro, de profeta – vai (re)inventar uma outra maneira de tornar a cena ilimitável, tal como acontece com o «Efeito Bussang», todo em *faux-*

[20] Espectáculo que deu a conhecer Robert Wilson ao público francês e europeu, apresentado no Festival de Nancy, em 1971. [N.T.]

-semblant, que evocámos anteriormente. Ela conjura o sortilégio dos bastidores sem recorrer, à maneira brechtiana, ao muro branco do ciclorama. Ainda que se mantenha no interior do cubo cénico – o que está longe de ser sempre o caso, sobretudo se considerarmos o Vitez do início – faz apelo a um espaço quase pascaliano. A esse espaço que Etienne Souriau, no seu texto notável bem anterior aos anos setenta, qualificou de «esférico».[21] Para Souriau, o espaço esférico puro remete para o Teatro da Crueldade de Artaud em que o espectador «está no meio enquanto que o espectáculo o envolve»: «não há palco, não há sala, não há limites»; os actores «estão no centro, e a circunferência não está em lado nenhum – trata-se de fazê-la fugir infinitamente, englobando os próprios espectadores, apanhando-os na sua esfera ilimitada.» No caso dos encenadores dos anos setenta que nós evocámos, este princípio esférico encontra-se mais ou menos adaptado e relativizado. Pouco, no caso do Vitez inicial, o de *La Grande Enquête* de *F.F. Kulpa*[22], de *Andromaque* de Racine, da segunda *Electra*[23] de Sófocles, do primeiro *Fausto*[24]. Poderíamos imaginar que estes espectáculos re-

21 Etienne Souriau, «Le Cube et la Sphère», conferência proferida em 1948, in *Architecture et dramaturgie*, Flammarion, «Bibliothèque d'Esthétique», 1950.
22 *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa*, de Xavier Pommeret, encenação de Antoine Vitez, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1971. [N.T.]
23 Sófocles, «Electra», tradução de Maria do Céu Fialho, *Sófocles, tragédias*, Coimbra, Minerva, 2003, pp. 91-166. [N.T.]
24 Johann W. Goethe, *Fausto*, tradução, introdução e glossário de João Barrento, Lisboa, Relógio d'Água, 1999. [N.T.]

enviavam directamente para o pensamento do esférico de Souriau que não previa «qualquer cenário (...) se por cenário entendermos esses pedaços de madeira em cuja superfície plana estão pintados motivos ilusórios destinados a serem vistos desde um determinado ponto, situado face à sala. Apenas o que é necessário para fixar de forma passageira aquilo que, num determinado momento, no mundo que sugerimos, deve ser intensificado e marcado localmente. E porque não, simplesmente, sobre uma pista redonda, uma escada dupla e duas caixas, se a caixa se puder transformar facilmente em cadeira ou em cepo de madeira, cofre ou rochedo; se a escada puder tornar-se, de acordo com o momento e a necessidade dramática, numa torre, na escarpa de uma montanha, num fantasma...»

Em *Andromaque*, espectáculo de 1972, Vitez realizou o protótipo da cenografia esférica com «uma escada dupla e duas caixas». Tornou mensurável com o olhar as distâncias interiores da dramaturgia de Racine: a famosa antecâmara, de lugar retirado, de *huis clos* estreito, transforma-se num verdadeiro mundo. Macrocosmo e microcosmo sobrepostos. Donde, neste espectáculo de câmara, a impressão paradoxal de estarmos ao ar livre: o céu helénico sob os sofitos... Da mesma forma, mais tarde, com *Catherine*[25], com *Iphigénie hôtel*[26], o encenador reencontrou esta tensão

25 Espectáculo de Antoine Vitez a partir do romance *Les Cloches de Bâle*, de Louis Aragon, apresentado no «XXIX Festival d'Avignon», em 1975. [N.T.]
26 Michel Vinaver, *Iphigénie hôtel*, (1959). O espectáculo de Antoine Vitez foi apresentado no Centre Georges Pompidou, em 1977. [N.T.]

ideal entre um espaço teatral refulgente, infinitamente extensível, e o «mobiliário» concreto da representação: dispersos em toda a área de representação, formavam pequenas ilhas, a mesa funcionou como salão burguês em *Catherine*, e em *Iphigénie hôtel* havia apenas a recepção, a cama, algumas mesas com cadeiras à volta.

No caso dos outros encenadores citados, que inicialmente foram mais brechtianos ou strehlerianos do que Vitez, o princípio esférico é combinado com o princípio cúbico, aceitando as separações internas do cubo. Ainda assim, o efeito esférico concretiza-se: o espaço distribui-se infinitamente em ondas, engolindo de passagem e em implacáveis redemoinhos as criaturas que o tentam habitar.

Paisagens mentais

De máquina de jogo (em que, de alguma forma, volta hoje a transformar-se, graças a um certo regresso ao «estrado» original) a cena passa a surgir como uma paisagem mental – muito despojada, no primeiro Vitez, muitas vezes sumptuosa no caso dos outros encenadores, tanto mais que eles trabalham com pintores como Arroyo, Aillaud, Peduzzi, Milkan...Mas o investimento decorativo, quando se manifesta, nunca tem como objectivo provocar no espectador a ilusão de ser confrontado com um universo concreto, ou, de algum modo, «real». Tudo o que vemos – e cuja desolação pode ser por vezes fascinante, como

alguns quadros de Caspar Friedrich – provém de uma projecção da psique combinada das personagens, do autor, do encenador, do decorador-pintor. A extensão do macrocosmo ao teatro – do universo do dramaturgo revisitado por um determinado encenador –, a tentativa de apropriação panorâmica de um «mundo» evitam perfeitamente o perigo naturalista denunciado por Brecht. O *aqui* (da representação) não pretende subsumir o *algures* (da realidade). A alteridade fica preservada do teatro até ao real. A imagem cénica, ainda que totalizadora, não fica saturada. Na verdade, não tem mais espessura do que uma crosta das mais finas e das mais frágeis. Não tem mais consistência do que um poço de ar. É como se fosse *soprada*.

Esta réplica de uma das personagens da peça *A morte de Danton*[27] – «A terra é uma crosta fina. Quando há buracos como estes, parece-me sempre que poderia passar através deles» – podia servir de epígrafe ao espectáculo de Bruno Bayen realizado a partir desta mesma peça nos anos setenta, onde a cenografia vinha reiterar o efeito dramatúrgico do refluxo da História. O cenário de Milkan, onde as matérias são bem visíveis – extensão pedregosa onde surgiam perdidos alguns esqueletos de árvores e uma elevação de terra e de rochas – é a pista onde são talhados os bustos dos revolucionários sacrificados,

[27] George Büchner, *A morte de Danton* (1835). Em 2007, o Teatro da Garagem apresentou o espectáculo «A morte de Danton na Garagem», com texto, encenação e concepção plástica de Carlos J. Pessoa, a partir de Büchner, no Teatro Taborda, em Lisboa. [N.T.]

o leito do qual se retirou o rio da liberdade, a grandiosa paisagem mental de desolação onde os fantasmas do encenador tentam abraçar os de um autor há muito tempo desaparecido. E os objectos de «interior» da representação, presenças metonímicas, estão evidentemente dispersos, à semelhança dos de *Peer Gynt*[28] no final da peça de Ibsen, nesta paisagem de catástrofe: um cofre, uma mesa comprida, uma pequena mesa de centro, alguns sofás órfãos... Quanto aos actores deste espectáculo, de acordo com o papel que interpretam, de «políticos» ou de «pessoas do povo», correm e acomodam-se no cenário como se fossem enormes voláteis, ou surgem das suas anfractuosidades à maneira dos trogloditas.

Por vezes, durante os anos setenta, a dimensão metafórica desta paisagem mental, frequentemente mergulhada numa penumbra tão densa quanto luminosa podia ser a cena brechtiana, perdia-se um pouco – creio lembrar-me que era esse o caso desta *Morte de Danton* – na sumptuosidade decorativa do conjunto. Mas esta mesma paisagem mental podia atingir igualmente o mais profundo rigor e uma espécie de perfeição na projecção do imaginário de uma sociedade. Foi o caso do *espaço manipulado* inventado por René Allio para *Chatterton*[29] encenado por Jourdheuil: uma cerca de espelhos através da qual as personagens ora apareciam ora desapareciam como

[28] Henrik Ibsen, Peer Gynt (1898), encenação de João Lourenço, versão de João Lourenço e Vera San Payo de Lemos, Teatro Aberto, Fevereiro, 2002.
[29] Alfred de Vigny, *Chatterton* (1835). [N.T.]

num quadro mágico, destruía qualquer ideia de bastidores; os sinais do exterior pervertiam subtilmente os do interior, a casa de John Bell transforma-se, assim, no espaço metafórico de um palácio-cemitério gótico ou de um túmulo.

Ao assistirmos a estes espectáculos onde, sob uma espécie de paisagem mental, se estendia uma visão do mundo (os primeiros – e mais rigorosos – foram certamente *Off Limits* de Adamov, encenado no Piccolo Teatro de Milão por Grüber e *Woyzeck* na encenação de Vincent e Jourdheuil), tínhamos a impressão de que os bastidores vinham despejar para a cena toda aquela exuberância que no tempo da ilusão teatral – antes da invenção da teatralidade – deixavam entrever. Aliás, este esvaziamento dos bastidores deixará traços bem visíveis no ciclorama – tratado já não à maneira de Brecht, como uma página branca, mas sob a forma de um céu ou de ar instável e fascinante – durante muito tempo...

Estariam os encenadores e os espectadores dos anos setenta a precisar assim tanto de subjectividade? Terá Brecht negligenciado o Imaginário ao ponto de só ser possível o seu regresso através de uma tal explosão? Em 1977, uma jornalista recordava o cenário da legendária *Disputa*[30] de Marivaux, assinada por Chéreau como um «jardim dos prodígios»[31]. Tratar-se-á, aqui, da mesma abundância, do mesmo aumento de

[30] Marivaux, *A Disputa*, tradução / versão de Luís Varela, encenação de Rui Sena, Quarta Parede / Teatro das Beiras, Auditório do Teatro das Beiras, 2008. [N.T.]
[31] Colette Godard, *Le Monde*, 24. II. 1977. É antes a propósito dos bastidores, paraíso perdido do espectador burguês, que poderíamos falar de um «jardim dos prodígios».

volume, do mesmo «efeito Bussang» cujo esplendor nos chegava a partir dos bastidores? Acreditar nisso seria o mesmo que confundir esta nova tendência da cenografia dos anos setenta (tendência que se esgota apenas agora, com o regresso, influenciado por Brook, por Régy, mas também pelo primeiro Vitez e mais longinquamente, por Meyerhold, ou a um «espaço nu» ou à «máquina de jogo») com alguns dos sinais de riqueza exterior – digamos: uma certa ostentação Cinecittà – que ela pôde, por vezes, exibir.

Efectivamente, nesta estética da «paisagem mental», nestes cenários *matéristas* onde o cenário real e o decorativo, a pele e a arquitectura coincidiam, onde reinava uma pletora que não era senão o inverso de uma aridez, os elementos – terra, areia, água, etc – só eram, em princípio, convocados para serem imediatamente abolidos na sua própria materialidade, convertidos em puros valores emblemáticos. A árvore perde as folhas. A folha seca instantaneamente nos fogos do teatro. A água gelava e nós recebíamos apenas o estado incerto. A areia revelava-se pacotilha. Toda a ilusão que tinha sido consubstancial ao teatro contemplava-se, agora, num espelho com poder de descarnar. Espectáculos parecidos com aquela árvore da Índia, o *baniano* – árvore fetiche de Claudel e de Barthes, que tem no ar as suas raízes. Cenários frequentemente talhados em polistireno, produto de síntese, soprado por excelência: simultaneamente matéria e pó. Paisagens da *Anti-Natureza* que não eram senão uma imagem invertida, um espectro, das

que se adivinhavam anteriormente nos bastidores É o caso do cenário de Fanti para *Les Paysans* de Balzac, espectáculo montado por Sobel: árvores despidas e reviradas, presas pelas raízes aos cimbres do teatro, tapete verde com a erva das montras das lojas, trigo metamorfoseado em peluches dourados, tules multiplicados; em resumo, camponês real revirado como uma luva.

Brecht tinha, de alguma forma, murado os bastidores. Uma geração, em grande parte formada a partir das suas ideias, surgiu depois dele, mas quis que este muro também caísse e que aquilo que tinha secado por trás dele – esta pseudo-natureza, este fantasma de um universo que nos pertenceria – fosse igualmente mostrado. Precisamente no seu estado de dissecação.

Contudo, se a relacionarmos com uma problemática do passado e da memória, a questão dos bastidores no teatro é infindável. Quanto mais a esvaziamos, mais ela se enche. E não continuará a representação brechtiana na sua forma ideal – ou idealizada – da *Mãe coragem* do Berliner Ensemble, iluminando Barthes, Dort, Althusser em 1954 – a assombrar os bastidores do nosso teatro? Talvez tenha sido isso que Grüber nos quis sugerir no seu *Empédocles*[32] de outrora. Disposta na parte lateral junto à cena propriamente holderlineana, figurava uma sala de espera, tanto no tratamento do cenário como através do jogo dos actores que aí se encontravam, de *resumo do teatro épico brechtiano*...

[32] Friedrich Hölderlin, *A Morte de Empédocles*, tradução de Maria Teresa Dias Furtado para o espectáculo do Teatro da Cornucópia, na encenação de Luís Miguel Cintra, Lisboa, 2001. [N.T.]

O JOGO DOS POSSÍVEIS

Que o «possível» seja uma dimensão essencial da arte do teatro, é algo que parece estar estabelecido desde as origens: «[...] não é ofício de poeta, lemos na *Poética*, narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que *poderia acontecer, quer dizer: o que é possível* segundo a verosimilhança e a necessidade»[1]. Muito comentadas em todos os estudos dramatúrgicos desde Aristóteles, a verosimilhança e a necessidade têm como única função fixar a economia da categoria do «possível» que, por sua vez, talvez merecesse ser mais explorada.

Que esta intervenção seja, então, considerada como um contributo para a reflexão sobre o «possível». Com uma pequena variação: tratando-se das dramaturgias contemporâneas, universo plural e relativista por excelência, ver-nos-emos forçados a introduzir uma inflexão – ou, como teria dito Brecht, uma «mudança de tom» – e a passar do possível *aos possíveis*.

[1] Aristóteles, *Poétique*, 9, 51 a36, traduction J. Hardy, Les Belles Lettres, 1962. (*Poética*, IX, 50., a36, tradução de Eudoro de Sousa, INCM, 1992, p. 115) Itálico de Jean-Pierre Sarrazac. [N.T.] Não abordaremos aqui as discussões e as posições sobre esta questão do «possível» na época clássica. Notemos, apenas, que o «possível» é muitas

vezes colocado ao mesmo nível do «verdadeiro», nomeadamente por D'Aubignac, que ainda assim prefere o «verosímil», o que do ponto de vista não da doutrina clássica mas da leitura rigorosa de Aristóteles constitui um erro filosófico e dramatúrgico. (JPS)

Se ainda for permitido «sonhar com o que está para vir», eu avançaria a hipótese de que o teatro é o lugar da invenção dos possíveis; de que os possíveis representam o horizonte utópico no qual se desenham as dramaturgias dos nossos dias. Escrever e fazer teatro é, em larga medida, dar espaço aos possíveis. «Quer se trate de grupos quer de indivíduos, toda a vida humana abre um diálogo contínuo entre aquilo que podia ser e aquilo que é. Uma mistura subtil de crença, de sabedoria e de imaginação constrói diante dos nossos olhos a imagem constantemente modificada do possível. É perante esta imagem que confrontamos os nossos desejos e os nossos receios. É sobre este possível que modelamos o nosso comportamento e as nossas acções. De certo modo, muitas actividades humanas, as artes, as ciências, as técnicas, a política, são apenas maneiras peculiares, cada uma com as suas regras próprias, de jogar o jogo dos possíveis» (François Jacob)[2].

Mas se o teatro – o das dramaturgias contemporâneas – entra neste jogo dos possíveis «com as suas próprias regras», importará precisar que isto só pode acontecer se fizermos evoluir e variar continuamente as ditas regras. Sem pretender abrir o debate filosófico sobre esta categoria do possível, notemos que o possível ao qual nos referimos não é um possível pré-existente,

[2] François Jacob, *Le Jeu des possibles*, Fayard, 1981. (*O Jogo dos possíveis, Ensaio sobre a diversidade do mundo vivo*, [1981], tradução de Norberto Simões de Almeida, José d'Encarnação e Margarida Sérvulo Correia, Lisboa, Gradiva, s/d, pp. 8-9) [N.T.]

um possível idealista ou normativo, que ele não está contido neste "armário dos possíveis" de que se ri Bergson. Para nós, como para Bergson, «é o real que faz o possível, e não o possível que se torna real» . Através do jogo teatral dos possíveis, tentar-se-á surpreender não tanto um mundo fixo, preso a uma aritmética rígida dos possíveis, mas muito mais «a originalidade instável das coisas» e o «jacto efectivo da novidade imprevisível»[3]. Mais do que ao possível, o jogo que nós vamos tentar evocar está ligado ao *virtual* no sentido que lhe dá Artaud quando fala do teatro como «realidade virtual».[4]

Na sua rejeição do «falso movimento» do pensamento conceptual e na maneira como ele associa sempre um certo teatro – teatro «da repetição» vs-teatro da «representação» – ao aparecimento do «puro movimento», Gilles Deleuze convence-nos a transferir os nossos possíveis para o domínio do virtual: «O possível, nota Deleuze, não tem realidade[5] (ainda que possa ter uma actualidade); inversamente, o virtual não é actual, *mas possui enquanto tal uma realidade*». Desde logo, o acto teatral não consistirá tanto em seleccionar possíveis previamente existentes, mas muito mais em multiplicar e em fazer fugir à sua frente, sob o efeito de uma constante *diferenciação*, estes «possíveis virtuais» que ele cria continuamente.

[3] Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, PUF, coll. «Quadrige», 1966, p. 115.
[4] Henri Bergson, *ibidem*.
[5] Gilles Deleuze, *Le Bergsonnisme*, PUF, coll. «Quadrige», 1966, p. 99.

Se ainda for permitido «sonhar com o que está para vir», eu avançaria a hipótese de que o teatro é o lugar da invenção dos possíveis; de que os possíveis representam o horizonte utópico no qual se desenham as dramaturgias dos nossos dias. Escrever e fazer teatro é, em larga medida, dar espaço aos possíveis. «Quer se trate de grupos quer de indivíduos, toda a vida humana abre um diálogo contínuo entre aquilo que podia ser e aquilo que é. Uma mistura subtil de crença, de sabedoria e de imaginação constrói diante dos nossos olhos a imagem constantemente modificada do possível. É perante esta imagem que confrontamos os nossos desejos e os nossos receios. É sobre este possível que modelamos o nosso comportamento e as nossas acções. De certo modo, muitas actividades humanas, as artes, as ciências, as técnicas, a política, são apenas maneiras peculiares, cada uma com as suas regras próprias, de jogar o jogo dos possíveis» (François Jacob)[2].

Mas se o teatro – o das dramaturgias contemporâneas – entra neste jogo dos possíveis «com as suas próprias regras», importará precisar que isto só pode acontecer se fizermos evoluir e variar continuamente as ditas regras. Sem pretender abrir o debate filosófico sobre esta categoria do possível, notemos que o possível ao qual nos referimos não é um possível pré-existente,

[2] François Jacob, *Le Jeu des possibles*, Fayard, 1981. (*O Jogo dos possíveis, Ensaio sobre a diversidade do mundo vivo*, [1981], tradução de Norberto Simões de Almeida, José d'Encarnação e Margarida Sérvulo Correia, Lisboa, Gradiva, s/d, pp. 8-9) [N.T.]

um possível idealista ou normativo, que ele não está contido neste "armário dos possíveis" de que se ri Bergson. Para nós, como para Bergson, «é o real que faz o possível, e não o possível que se torna real» . Através do jogo teatral dos possíveis, tentar-se-á surpreender não tanto um mundo fixo, preso a uma aritmética rígida dos possíveis, mas muito mais «a originalidade instável das coisas» e o «jacto efectivo da novidade imprevisível»[3]. Mais do que ao possível, o jogo que nós vamos tentar evocar está ligado ao *virtual* no sentido que lhe dá Artaud quando fala do teatro como «realidade virtual».[4]

Na sua rejeição do «falso movimento» do pensamento conceptual e na maneira como ele associa sempre um certo teatro – teatro «da repetição» vs-teatro da «representação» – ao aparecimento do «puro movimento», Gilles Deleuze convence-nos a transferir os nossos possíveis para o domínio do virtual: «O possível, nota Deleuze, não tem realidade[5] (ainda que possa ter uma actualidade); inversamente, o virtual não é actual, *mas possui enquanto tal uma realidade*». Desde logo, o acto teatral não consistirá tanto em seleccionar possíveis previamente existentes, mas muito mais em multiplicar e em fazer fugir à sua frente, sob o efeito de uma constante *diferenciação*, estes «possíveis virtuais» que ele cria continuamente.

[3] Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, PUF, coll. «Quadrige», 1966, p. 115.
[4] Henri Bergson, *ibidem*.
[5] Gilles Deleuze, *Le Bergsonnisme*, PUF, coll. «Quadrige», 1966, p. 99.

Um teatro do paradigma

Incontestavelmente, é a ideia brechtiana de um espectador activo – diversamente modulada em função dos diferentes tipos de peças: didácticas (*Lehrstück* ou *Lehrnstück*), parábolas ou «grandes peças» – que está na base da importante dimensão desta utopia de um teatro dos possíveis. Em *Le Principe de l'Espérance*, Ernst Bloch, considerado um marxista utópico, coloca em Brecht a ambição de pôr em prática um teatro que «julga os seres, os encontros, os actos representados, não apenas de acordo com o que eles são mas também em função daquilo que eles poderiam ser»[6]. Na perspectiva de uma transformação do mundo, o teatro não se contenta em interpretar, ele integra, pelo menos na fase experimental de laboratório, uma estratégia de transformação. Os comportamentos sociais (os *gestus*, diz Brecht) são estudados em cena na sua variabilidade, ou seja, naquilo que eles comportam de transição para o socialismo, naquilo que eles contêm já, ainda que em estado de promessa, de «realidade nova».

Esta anexação do teatro brechtiano, em particular na fase das parábolas e das peças didácticas, à Utopia concreta vai, de facto, de encontro ao pensamento de Brecht: «Para além das acções dos homens que realmente foram concretizadas, há outras que poderiam tê-lo sido. Estas últimas acções permanecem tão dependentes dos tempos quanto as primeiras, elas têm uma história, nada menos que uma história que mostra as suas conexões ao longo de várias épocas»[7]. A preocupação de mostrar estes cruzamentos e estas alternativas é tão forte e tão constante em Brecht, que esta se manifesta inclusivamente nos seus conselhos aos actores através da técnica do «Não-antes-pelo-contrário»: «o actor descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma de entre as várias possíveis»[8].

Graças a este movimento utópico, o teatro torna-se naquilo a que Bloch chama uma «instituição de verificação pelo exemplo». E compreendemos melhor, a nível filosófico e não apenas técnico, a novidade e a importância do princípio épico de descontinuidade da acção. Aquilo que se tenta favorecer na exegese da fábula que está no centro da representação é a paragem em cada um destes momentos-cruzamento, destes momentos de alternativa em que surgem os possíveis, e a sua consequente exploração. A obra teatral, até então sintagmática,

[6] Ernst Bloch, *Le Principe de l'Espérance*, I, Éditions Gallimard, «Bibliothèque de Philosophie», 1976.

[7] Brecht citado por Philippe Ivernel, in «Grande Pédagogie: En relisant Brecht», *Les Pouvoirs du théâtre, Essais pour Bernard Dort*, op. cit. p. 222.

[8] Bertold Brecht, « Instructions aux comédiens», *in Écrits sur le théâtre I, op. cit.* (Tradução portuguesa de Fiama Hasse Pais Brandão, «A nova técnica da arte de representar», *Estudos sobre teatro*, Lisboa, Portugália editora, s/d, p. 132). [N.T.]

passa a ser *paradigmática*: já não é «uma cena para a seguinte», mas «cada cena por si», como é mencionado no famoso «Esquema de Mahagonny»[9]. E isto para poder, em cada situação, para cada *gestus*, fazer jogar os possíveis.

Do possível aristotélico para os possíveis brechtianos, a distância é em tudo semelhante à existente entre o modelo orgânico – o «Belo animal» –, que preside à tragédia grega, e a arte da montagem brechtiana, que põe em causa não só a unidade de acção como também a própria dramaticidade do teatro. A aproximação de Brecht a Aristóteles no que diz respeito à defesa da primazia da fábula é, na verdade, aparente. Para assegurar a passagem da felicidade à infelicidade do herói (ou o inverso), a fábula, segundo Aristóteles, tem como base a *concatenação* das acções. Inversamente, o uso brechtiano assenta numa completa *fragmentação* da fábula. A partir de Brecht (e já antes: desde a transição do século XIX, desde Strindberg; talvez mesmo desde o *Woyzeck*[10] de Büchner...) o trabalho dramatúrgico já não consiste no encadeamento dos acontecimentos até ao seu desenlace, mas muito mais na sua separação, na sua segmentação segundo os seu possíveis contraditórios; trata-se de quebrar a cadeia das acções; de desencadear, de multiplicar, de pluralizar os possíveis da fábula.

[9] Bertolt Brecht, «Notas sobre Mahagonny (1930)», Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Sherer, *Estética teatral, textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 470. [N.T.]

[10] Ver nota nº 20 de «A Invenção da Teatralidade». [N.T.]

A grande nostalgia dos homens de teatro dos anos sessenta e setenta relativamente às peças didácticas (é o momento em que Heiner Müller as erige como «modelo» dos seus próprios textos, antes de se desencantar e de dizer o seu «Adeus à peça didáctica») explica-se, naturalmente, pelo potencial extraordinário que elas integram em matéria de aparecimento inesperado dos possíveis. Durante estas duas décadas, a corrente utópica, sempre vinculada, ainda que de forma crítica, aos destinos do comunismo, tentou desenvolver, muitas vezes ao lado ou para além de Brecht e do brechtismo, a «dramaturgia dos possíveis».

Em França, é sobretudo Armand Gatti quem tentará – e continua a tentar, num jogo de trocas e de analogias entre a poesia e a ciência – levar mais longe esta dramaturgia paradigmática, revolucionando as categorias do tempo e do espaço e fazendo com que uma peça se desenvolva simultaneamente em vários mundos. «Seria bom, afirma, nos anos sessenta, o autor de *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.*, mudar as noções de tempo e de espaço no teatro, devendo estas noções ser consideradas antiquadas do ponto de vista científico e humano (...) Toda a senilidade do teatro vem da cena única e da sua impossibilidade de respirar num mundo que vive em várias dimensões e em diferentes idades ao mesmo tempo». Bernard Dort, num ensaio que surge justamente no pós-68, não deixa de saudar esta «forma de ultrapassar o teatro que Gatti tenta pôr em prática no próprio espaço teatral, com a colaboração dos espectadores. Trata-se de

passa a ser *paradigmática*: já não é «uma cena para a seguinte», mas «cada cena por si», como é mencionado no famoso «Esquema de Mahagonny»[9]. E isto para poder, em cada situação, para cada *gestus*, fazer jogar os possíveis.

Do possível aristotélico para os possíveis brechtianos, a distância é em tudo semelhante à existente entre o modelo orgânico – o «Belo animal» –, que preside à tragédia grega, e a arte da montagem brechtiana, que põe em causa não só a unidade de acção como também a própria dramaticidade do teatro. A aproximação de Brecht a Aristóteles no que diz respeito à defesa da primazia da fábula é, na verdade, aparente. Para assegurar a passagem da felicidade à infelicidade do herói (ou o inverso), a fábula, segundo Aristóteles, tem como base a *concatenação* das acções. Inversamente, o uso brechtiano assenta numa completa *fragmentação* da fábula. A partir de Brecht (e já antes: desde a transição do século XIX, desde Strindberg; talvez mesmo desde o *Woyzeck*[10] de Büchner...) o trabalho dramatúrgico já não consiste no encadeamento dos acontecimentos até ao seu desenlace, mas muito mais na sua separação, na sua segmentação segundo os seu possíveis contraditórios; trata-se de quebrar a cadeia das acções; de desencadear, de multiplicar, de pluralizar os possíveis da fábula.

[9] Bertolt Brecht, «Notas sobre Mahagonny (1930)», Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Sherer, *Estética teatral, textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 470. [N.T.]

[10] Ver nota nº 20 de «A Invenção da Teatralidade». [N.T.]

A grande nostalgia dos homens de teatro dos anos sessenta e setenta relativamente às peças didácticas (é o momento em que Heiner Müller as erige como «modelo» dos seus próprios textos, antes de se desencantar e de dizer o seu «Adeus à peça didáctica») explica-se, naturalmente, pelo potencial extraordinário que elas integram em matéria de aparecimento inesperado dos possíveis. Durante estas duas décadas, a corrente utópica, sempre vinculada, ainda que de forma crítica, aos destinos do comunismo, tentou desenvolver, muitas vezes ao lado ou para além de Brecht e do brechtismo, a «dramaturgia dos possíveis».

Em França, é sobretudo Armand Gatti quem tentará – e continua a tentar, num jogo de trocas e de analogias entre a poesia e a ciência – levar mais longe esta dramaturgia paradigmática, revolucionando as categorias do tempo e do espaço e fazendo com que uma peça se desenvolva simultaneamente em vários mundos. «Seria bom, afirma, nos anos sessenta, o autor de *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.*, mudar as noções de tempo e de espaço no teatro, devendo estas noções ser consideradas antiquadas do ponto de vista científico e humano (...) Toda a senilidade do teatro vem da cena única e da sua impossibilidade de respirar num mundo que vive em várias dimensões e em diferentes idades ao mesmo tempo». Bernard Dort, num ensaio que surge justamente no pós-68, não deixa de saudar esta «forma de ultrapassar o teatro que Gatti tenta pôr em prática no próprio espaço teatral, com a colaboração dos espectadores. Trata-se de

abrir o real a todos os possíveis, no espaço e no tempo, de conjugar a experiência individual com o combate colectivo, e de fazer o público assumir estes possíveis e este combate»[11].

Que podemos pensar, hoje, deste entusiasmo utópico quando o horizonte do pensamento que o favoreceu parece completamente obscurecido? A dialéctica de Bloch da Utopia concreta, bem como a do teatro didáctico brechtiano estavam demasiado ligadas a uma espécie de messianismo ou de profecia do Novo para que não fizessem nascer em nós um sentimento de cepticismo. Actualmente, é o Novo que parece estar ultrapassado. Os grandes sistemas, as grandes narrativas, essa História em marcha na qual se indexava o teatro de Brecht, parecem ter-se dissolvido na pós-história e na pós-modernidade. No entanto, a pós-modernidade parece estar cansada de si própria e tocada pela obsolescência. A utopia do passado volta à superfície de forma lancinante... Ao constatar insistentemente a nossa dupla incapacidade para problematizar o fracasso e para liquidar completamente a nostalgia da utopia marxista-brechtiana, a tentação faz o percurso da revisitação desta utopia para dela salvar alguma coisa.

Quando Edward Bond declara «O meu papel de escritor (...) é criar estruturas teatrais que permitam às pessoas refazer a sua vida de forma múltipla», não estará ele a reabrir o teatro à uto-

[11] Bernard Dort, *Théâtre réel, op.cit*, p. 224. A citação de Gatti foi extraída do artigo de Dort.

pia de uma *dramaturgia dos possíveis*? E não poderíamos imaginar que uma tal dramaturgia, em vez de ser determinada por uma ideologia e por um horizonte teleológico fixados *a priori*, dependa apenas da necessidade de abrir os olhos e de se emancipar de toda e qualquer crença? Por outras palavras, poderemos imaginar, depois de Brecht, uma nova ideia de um *teatro crítico* mas que proviria, agora, de um cepticismo generalizado e praticaria a «suspensão do julgamento»?

A máquina utópica

Num artigo publicado nos *Cahiers de la Comédie-Française* intitulado «No Future, utopie et allégorie», François Regnault empenha-se em refutar a seguinte afirmação de Heiner Müller: «O teatro, estabelecido na fractura entre o tempo do sujeito e o tempo da história, é uma das últimas moradas da utopia»[12]. Regnault objecta que o teatro é «alegoria» e de forma alguma utopia, na medida em que a cena se define como um puro espaço intemporal. Reticente, enquanto freudiano, a esta projecção num futuro de ilusão que opera o pensamento utópico, Regnault situa o teatro – e certamente terá razão no que diz respeito à dramaturgia clássica – fora do alcance de toda a dialéctica temporal. É, desde logo, impossível que o espaço se apresente como o lugar de uma

[12] François Regnault, *Cahiers de la Comédie-Française*, 1, P.O.L., automne 1991. A ideia de uma unidade de lugar «no sentido lato» é desenvolvida num texto mais recente de Regnault : *L'une des trois unités*, Les Conférences du Divan, Éditions Isele, Paris-Tübingen, 1999.

qualquer «fractura» entre duas temporalidades. Deve, pelo contrário, manter-se unido, ainda que seja «num sentido lato».

Não posso adivinhar qual teria sido a resposta de Heiner Müller a François Regnault. Penso, no entanto, que ele teria podido retorquir, tal como muitos autores da nossa época (nomeadamente Beckett e Duras), que o seu teatro era muito amplamente uma arte do tempo, e por isso mesmo susceptível de fragmentar, ou mesmo de «fracturar» o espaço. Quando Regnault convoca a «oposição feita por Aristóteles entre a epopeia, na qual o tempo é fundamental, e a tragédia, que relacionamos com um determinado lugar», insistindo na ideia de que «há espaço a partir do momento em que deixa de haver recitante e passa a haver personagens», parece-me evidente que numerosos autores contemporâneos poderiam fazer notar que a personagem do seu teatro se tornou recitante – e, antes de mais, espectadora – *de si mesma*, da sua própria existência, da existência da sua comunidade. Não poderemos ver aqui o indício desta intensa «coralização» que afecta o teatro contemporâneo?

A polémica de Regnault – que visa certamente e propositadamente um dos maiores inventores de teatro pós-épico – tem o mérito de revelar o «escândalo» de um espaço teatral fragmentado, descosido, estranho a toda e qualquer relação dramática intemporal (quer dizer, ao presente puro, ao presente absoluto). Ora, este espaço lacerado, esquartejado entre diversas temporalidades (Müller cita a da História e a do sujeito), é

designado, num texto de Michel Foucault explicitamente a propósito do teatro, como um «espaço diferente». E esta singularidade prende-se precisamente com o teatro porque ele faz «suceder no rectângulo do palco toda uma série de lugares estranhos uns relativamente aos outros»[13]. A ordem temporal da «sucessão» evocada pour Foucault toca e fracciona a ordem espacial do presente e da presença teatrais. Desde logo, já não se trata de «alegoria», no sentido de Regnault, nem verdadeiramente de utopia no sentido estrito da palavra. Foucault propõe: «heterotopia». A heterotopia põe em prática «uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos», não tanto através da proposta de um contra-modelo único, como a utopia, mas compondo espaços híbridos «completamente distintos de todos os lugares que reflectem e de que falam». Designando o teatro como um desses lugares heterotópicos por excelência – uma parte de utopia *efectivamente inscrita* na sociedade –, Foucault sublinha o carácter moderno desta utopia, ou seja, o novo domínio, no teatro, do temporal sobre o espacial: «As heterotopias estão ligadas, na maior parte dos casos, precisa o autor, a cortes no tempo, o que quer dizer que elas abrem para aquilo a que poderíamos chamar, por pura simetria, heterocronias; a heterotopia começa a funcionar plenamente quando os homens se encontram numa espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional». É exactamente o que

[13] Michel Foucault, «Des Espaces autres», in *Dits et écrits*, IV, Éditions Gallimard, «Bibliothèque des Sciences Humaines, 1994, p. 755-759.

acontece com o espectador das dramaturgias contemporâneas mais inovadoras do século XX, desde o *Sonho* de Stridberg até *Um Fragmento de Monólogo*[14] de Beckett.

O espaço unitário da tragédia era o do esgotamento do possível, até à aporia, até à catástrofe... O espaço heterotópico do drama moderno e contemporâneo, que começa com uma catástrofe já concluída, é, bem pelo contrário, o da (re)generação dos possíveis. Passamos desta *Máquina infernal* – convocada uma última vez por Cocteau – que tritura o humano e o conduz inelutavelmente à infelicidade e ao túmulo («máquinas construídas por deuses infernais para a destruição matemática de um mortal», diz o prólogo da peça), para um espaço onde o homem volta a sair do seu túmulo, deixando a morte definitivamente para trás, regressando, de etapa em etapa – tal como acontece literalmente em *La Grande-route*, última peça de Strindberg – à multiplicidade de lugares da sua vida. A máquina continua a pôr em movimento o destino humano mas, a partir de agora, ela funciona ao contrário. Como uma agonia que seria ao mesmo tempo um reviver (Beckett em todos os seus últimos textos). Ou como uma cena doméstica de separação que permitiria reencontrar o tempo do amor (Duras, *La Musica*). Máquina utópica, se quisermos. Máquina oferecida aos espectadores para «refazerem as suas vidas de múltiplas formas».

14 Samuel Beckett, *Um Fragmento de Monólogo*, tradução de Paulo Eduardo Carvalho para o espectáculo «Todos os que falam (*Um Fragmento de Monólogo, Baloiço, Não eu*)», encenação de Nuno Carinhas, Assédio, Teatro Carlos Alberto, Porto, 2006.

O teatro oferece reparação

Desactivar a «máquina infernal» significa, tal como o sugerimos anteriormente, permitir o acesso a uma dramaturgia não do «antes» mas do *pós-catástrofe*. As ruínas e mesmo a desertificação, a vitrificação do universo – são necessidades prévias para que Edward Bond nos possa revelar, na *Trilogia da Guerra*[15], em primeiro lugar o poder de destruição total contido na paz capitalista-liberal, depois e sobretudo as frágeis perspectivas, tal como nos são apresentadas, de reconstrução de uma humanidade verdadeira. Actualizando, sob a forma do imaginário, a catástrofe potencial, o teatro concentra a atenção do público nas virtualidades de voltar a ter nas mãos os seus próprios destinos.

Esta reviravolta é a *grande conversão* do teatro moderno e contemporâneo, tal como a programou, desde 1898, *Le Chemin de Damas*, de Strindberg. A representação teatral já não consiste – de Strindberg até Beckett e Bond – no desenvolvimento da fábula de um drama *na* vida – uma passagem da felicidade à infelicidade, ou o contrário – mas em percorrer o tempo do drama *da* vida. Uma vez mais: «em refazer a sua vida de múltiplas formas». E se hoje existe uma crise da fábula, esta crise, forçosamente positiva, não

15 Edward Bond, *Trilogia da Guerra Vermelhos, Negros e Ignorantes, As pessoas das latas de conserva, Grande Paz)*, tradução de Luís Miguel Cintra, Luís Lima Barreto, José Manuel Mendes, com a colaboração de Robert Jones, para o espectáculo do Teatro da Cornucópia, com encenação de Luís Miguel Cintra, Lisboa, 1987. [N.T.]

se deve, contrariamente ao que se pode ler por aí, a uma espécie de dispersão ou de decomposição dos acontecimentos representados, mas a esta virtualização da fábula e do drama que, vistos ao contrário, no sentido inverso da vida, são recusados das mais variadas formas. Neste ponto, Bond e Brecht têm uma posição comum: o objecto da representação não é tanto a fábula mas o seu *comentário*.

E é assim que as personagens – prefiro chamar-lhes «impersonagens» – de uma parte considerável do nosso teatro se transformam em recitantes. Não apenas pela razão evocada anteriormente de que «eles habitam o tempo» mais do que o espaço, mas porque, encostados à sua própria morte, produzem solilóquios contínuos sobre os percursos erráticos, sobre os cruzamentos, as alternativas antigas, enfim, sobre os possíveis das suas próprias vidas, percorrendo-os continuamente. Os dispositivos podem variar, mas o de *A Última fita de Krapp*[16] resume-os bem: o velho Krapp passa em contínuo velhas gravações de si próprio: «Acabei de ouvir este pobre pequeno cretino por quem eu me tomava há trinta anos, difícil imaginar que eu possa ter sido estúpido a este ponto». O acontecimento

[16] *La Dernière Bande*, ou *Krapp's Last Tape*, na versão inglesa, de Samuel Beckett, foi diversamente traduzido em português: *A última gravação* (Luís de Lima, 1961; Rui Guedes da Silva, Lisboa, Arcádia, 1964; Luís Francisco Rebello para Mário Viegas). *A última bobina de Krapp* (ainda Luís Francisco Rebello para Mário Viegas, 1986). *A última banda de Krapp* (Mário Viegas, 1993). Armando Nascimento Rosa opta por *A última fita de Krapp* (*Falar no Deserto: Estética e Psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p. 48). [N.T.]

dramático está amplamente contido no seu próprio comentário; a voz do questionamento sobrepõe-se e cobre a da ficção. Neste sentido, *Seis personagens à procura de autor*[17] é também, juntamente com *Le Chemin de Damas*, um texto inaugural desta conversão a uma dramaturgia do possível: a «recusa» prévia do autor implica que as personagens, reduzidas a uma anarquia que acabará por se tornar insuportável, se vejam obrigadas, contradizendo-se umas às outras, a explicar e a comentar retrospectivamente o «seu» drama, em vez de muito simplesmente o viverem. A representação já não é imitação mas sim «análise» de uma vida, de toda a vida... Daqui a assimilar uma vez mais o teatro ao *processo* vai um passo. Ora, é precisamente esse passo que nós recusamos dar.

Produzir possíveis infinitamente: este poder da máquina utópica é antinómico, pensamos nós, com o facto de lançar acusações e de decretar culpabilidades. Já não se trata de isolar e de estigmatizar – ou de sacralizar, que é exactamente o mesmo – um acto, um comportamento (des)humano, quer se trate de um erro individual ou de um crime colectivo. Trata-se de o *denunciar* («fazer saber») fazendo-o *variar* perante os espectadores. Trata-se de se dedicar a uma *dramaturgia no condicional* que, em vez de duplicar o facto, o acontecimento, abre o espectro das suas possíveis transformações. E esta dra-

[17] Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de autor*, tradução de Mário Feliciano e Fernando José Oliveira, Livrinhos de Teatro – Os Clássicos, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, 2009. [N.T.]

maturgia não é o resultado de um acrescento, de um voluntarismo, de um controlo ideológico da representação; ela inscreve-se naturalmente, desde as origens, na própria língua da peça, no próprio génio da língua: «Os nossos conjuntivos, os nossos condicionais, os nossos optativos, diz George Steiner, os «se» das nossas gramáticas tornam possível uma contrafacção indispensável, profundamente humana. Permitem-nos alterar, remodelar, imaginar, anular as imposições do nosso universo biológico-empírico».[18]

O devir do teatro contemporâneo, tal como eu tento aqui esboçá-lo, iria no sentido desta «contrafacção indispensável» defendida por Steiner. O filósofo e crítico prossegue o seu propósito falando de «sonhos acordados». Mais do que qualquer outra arte, o teatro está em harmonia com esta ideia de sonho acordado. Ainda que deva escolher entre uma concepção apolínea deste «sonho acordado», da qual se aproxima o pensamento de Ernst Bloch, e uma concepção mais dionisíaca como defendiam Nietzsche e, mais perto de nós, Deleuze. Nesta outra concepção, «para além do bem e do mal», o julgamento fica definitivamente fora do jogo – fora do jogo dos possíveis. O que, então, se torna caduco relativamente a Brecht é a noção de ponto de vista, esse ponto de vista exterior e mítico – proletário ou plebeu – que o fabulista deve ter interiorizado. O sonho dionisíaco que se aproxima da embriaguez ou do sonambulismo kleistiano, é propício ao desdobramento incluindo

[18] George Steiner, *Errata*, Éditions Gallimard, 1998, p. 102.

o do ponto de vista. O sujeito encontra-se simultaneamente dentro e fora, acordado e a sonhar. E, como em Strindberg, nessas «peças oníricas» que são formidáveis «jogos de possíveis», o *ponto de vista*, se existir, torna-se interior. «Para [o sonhador], nota Strindberg no prefácio ao *Sonho*, não há segredos, não há inconsequências, não há escrúpulos, não há leis. Ele não julga, não absolve, ele relata apenas...».

De Strindberg a Beckett e em muitos outros casos, no teatro, o homem encontra-se confrontado, do interior, com uma visão panorâmica da sua própria vida: «O Desconhecido [em *Le Chemin de Damas*] – Vi desenrolar-se como num panorama toda a minha vida passada, desde a infância, através da juventude, até agora... mal acabava, este espectáculo começava outra vez e durante todo esse tempo eu ouvia o barulho do moinho...» E é a terrível repetição da vida que no teatro se metamorfoseia em variação – em abertura do jogo dos possíveis. Sem nunca se referir a Strindberg (mas reenvia-nos sempre para Kafka, que gostava de se «aconchegar contra [o] peito» de Strindberg), Deleuze percebeu muito bem a particularidade deste «sonho de insónia» que corresponde a uma «dramaturgia dos possíveis» liberta de qualquer espírito de julgamento: «Já não é um sonho que se tem durante o sono, mas um sonho de insónia: "mando [para o campo] o meu corpo vestido... durante esse tempo, eu estou deitado na minha cama sob um cobertor castanho...» o insonioso pode ficar imóvel, enquanto que o sonho assumiu para si

o movimento real. Esse sono sem sonho onde, no entanto, não se dorme, essa insónia que leva o sonho para tão longe quanto a sua duração, é esse o estado de embriaguez dionisíaca, a sua maneira de escapar ao julgamento».[19]

O teatro com que sonhamos aqui seria, assim, uma máquina insoniosa. Situar-se-ia para além do julgamento, no jogo dos possíveis. Não puniria nem consolaria. Teria a crueldade de um combate permanente contra si mesmo. Ao espectador, ofereceria apenas *reparação*. Entenda-se: um lugar e um tempo para retomar forças.

[19] Gilles Deleuze, «Pour en finir avec le jugement», in *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, coll. «Paradoxe, 1993, p.163.